

A decorative border with intricate floral and scrollwork patterns in a dark brown color, framing the central text.

# **Frantumaglia - L'écriture et ma vie**

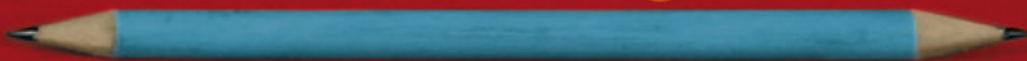
**Elena Ferrante**

VISIT...

LANZAROTE  
*Caliente*.COM

elena  
**Ferrante**

**Frantumaglia**



L'écriture et ma vie



**Gallimard**

ELENA FERRANTE

FRANTUMAGLIA  
L'écriture et ma vie

PAPIERS. 1991-2003

CARTES. 2003-2007

LETTRES. 2011-2016

*Traduit de l'italien  
par Nathalie Bauer*

GALLIMARD

NOTE DE L'ÉDITEUR ITALIEN  
SUR LA PRÉSENTE ÉDITION

*Frantumaglia, dans sa nouvelle édition augmentée, est un ouvrage regorgeant d'événements et de personnages, qui se lit comme un roman.*

*La première et la deuxième partie, publiées uniquement en Italie, couvrent une période qui s'étend de 1991 à 2007. La première partie s'intitule Papiers. 1991-2003. La deuxième, Cartes, s'étale de 2003 à 2007.*

*La partie ajoutée, Lettres, concerne les années 2011-2016, celles de la publication en Italie et à l'étranger de la tétralogie L'amie prodigieuse, en anglais Neapolitan Quartet. Elle se compose des principales interviews qu'Elena Ferrante a données dans de nombreux pays, européens ou non, à l'occasion de la sortie des quatre tomes.*

*Au fil des échanges qu'on y lit, l'auteure aborde de multiples thèmes : son écriture, la tradition littéraire dans laquelle ses livres ont puisé, le rôle de la pensée féminine dans la création de personnages tels que Lila et Lenù.*

*Tout en tenant à distance le monde des médias, Elena Ferrante s'efforce de poursuivre son dialogue avec les lecteurs à travers des interviews dans la presse, souvent effectuées par des journalistes et des critiques de grandes sensibilité et intelligence.*

*Sous sa forme non systématique mais ouverte, riche en trouvailles, contradictions et réflexions, Frantumaglia offre de multiples clefs pour la lecture des romans et constitue un outil d'autant plus indispensable aujourd'hui que la célébrité de l'auteure et de ses écrits se répand dans le monde entier.*

I

PAPIERS

1991-2003

## CET OUVRAGE

Cet ouvrage s'adresse à ceux qui ont lu, aimé, exploré *L'amour harcelant* (1995) et *Les jours de mon abandon* (2004)<sup>1</sup>, les deux premiers romans d'Elena Ferrante. Devenu au fil des ans un livre culte, le premier a donné lieu à une très belle adaptation cinématographique de Mario Martone, et les questions concernant la timidité particulière de l'auteure se sont alors multipliées. Avec le suivant, le public de l'écrivain a acquis d'autres lectrices et lecteurs passionnés, et les interrogations sur la personnalité d'Elena Ferrante se sont faites plus pressantes.

Afin de satisfaire la curiosité de ce public à la fois exigeant et généreux, nous avons décidé de rassembler ici quelques lettres de l'auteure aux éditions e/o, de rares interviews et sa correspondance avec des lecteurs d'exception. Les textes éclairent notamment, d'une façon que nous espérons définitive, les raisons qui poussent depuis dix ans l'écrivain à rejeter la logique des médias et leurs nécessités.

Les éditeurs Sandra Ozzola et Sandro Ferri

*Cette introduction à la première édition de Frantumaglia date de septembre 2003. Les passages en italiques à la fin des textes sont tous des éditeurs.*

---

1. Ces deux ouvrages ont été publiés en Italie respectivement en 1992 et 2002. (Toutes les notes sont de la traductrice.)

*Le cadeau de la Befana*

Chère Sandra,

Lors du dernier et agréable entretien que j'ai eu avec ton mari et toi-même, tu m'as demandé ce que je comptais faire pour la promotion de *L'amour harcelant* (il est bon que je m'habitue à donner à ce livre son titre définitif). Tu m'as posé cette question de façon ironique en l'accompagnant d'un de tes regards brillants de malice. Je n'ai pas eu le courage de te répondre sur-le-champ : il me semblait avoir été assez claire avec Sandro, lequel m'avait dit approuver totalement mon choix, et j'espérais qu'on n'aborderait plus ce sujet, pas même sur le mode de la plaisanterie. Je te réponds à présent par écrit : l'écriture efface chez moi les longues pauses, les incertitudes, les fléchissements.

J'ai l'intention de ne rien faire pour *L'amour harcelant*, rien qui ne comporte un engagement public de ma personne. J'en ai déjà assez fait pour cette longue nouvelle : je l'ai écrite ; si elle a une quelconque valeur, cela devrait suffire. Je ne participerai ni aux débats ni aux colloques auxquels je serai invitée. Je n'irai pas retirer les prix qu'on jugera bon de m'attribuer. Je ne ferai jamais la promotion de ce livre, surtout pas à la télévision, ni en Italie ni éventuellement à l'étranger. Je n'interviendrai qu'à travers l'écriture, en me limitant toutefois, là aussi, au minimum indispensable. Je me suis définitivement engagée de la sorte auprès de ma famille et de ma propre personne. J'espère ne



pas être obligée de me raviser. Je comprends que cela risque d'engendrer des difficultés pour la maison d'édition. J'ai beaucoup d'estime pour votre travail, j'ai conçu pour vous un attachement immédiat, je ne veux pas vous causer de tort. Si vous ne désirez plus me soutenir, dites-le-moi sans tarder, je comprendrai. Il n'est en rien nécessaire que cet ouvrage soit publié.

J'ai du mal à expliquer cette décision de façon exhaustive, tu le sais. Je me contenterai de te confier qu'il s'agit d'un petit pari lancé à moi-même, à mes convictions. Je ne crois pas que les livres aient besoin des auteurs, une fois qu'ils sont écrits. S'ils ont quelque chose à raconter, ils finiront tôt ou tard par trouver des lecteurs. Les exemples sont nombreux. J'aime beaucoup ces mystérieux ouvrages d'époques ancienne et moderne dont les auteurs demeurent incertains, mais qui ont eu et continuent d'avoir une vie intense. Ils m'évoquent un prodige nocturne semblable à celui de l'Épiphanie, dans mon enfance, lorsque j'allais me coucher, tout agitée, dans l'attente des cadeaux de la Befana<sup>1</sup> : à mon réveil, le lendemain matin, les cadeaux étaient bien là, mais personne n'avait vu la Befana. Les véritables miracles sont ceux qu'on ne peut attribuer à personne, et cela s'applique aux petits miracles des esprits secrets de la maison comme aux grands miracles qui vous laissent véritablement bouche bée. J'ai conservé cette envie enfantine de petits et grands émerveillements, j'y crois encore.

Voilà pourquoi, chère Sandra, je te le dis sans détour : si *L'amour harcelant* n'a pas en soi de fil à tisser, tant pis, cela signifie que nous sommes toutes deux trompées ; mais s'il en a, le fil s'entrelacera aussi loin qu'il en sera capable et il ne nous restera plus qu'à remercier les lectrices et les lecteurs de l'avoir patiemment saisi par une extrémité et tiré à eux.

D'ailleurs, n'est-il pas vrai que promouvoir un livre est onéreux ? Je serai l'auteure la moins chère de la maison d'édition. Ma présence même vous sera épargnée.

Je t'embrasse fort,

Elena

---

1. La tradition italienne veut que, la veille de l'Épiphanie, la Befana, vieille sorcière chevauchant un balai, dépose des cadeaux dans les chaussettes des enfants.

## 2

### *Les couturières des mères*

Chère Sandra,

Cette histoire de prix m'agite beaucoup. Ce qui me trouble le plus, je dois te le dire, n'est pas que mon livre ait reçu un prix, mais que ce prix porte le nom d'Elsa Morante. Pour écrire quelques lignes de remerciement qui soient surtout un hommage à une auteure que j'ai énormément aimée, j'ai cherché dans ses livres des passages appropriés à l'occasion et j'ai découvert que l'anxiété joue de mauvais tours. J'ai feuilleté, j'ai feuilleté, et je n'ai pas déniché un seul mot qui fasse mon affaire, alors que je m'en remémorais avec netteté un grand nombre. Il faudra se pencher sur la façon dont les mots échappent aux livres et dont les livres se transforment en sépulcres vides, ainsi que sur le moment où cela se produit.

Par quoi ai-je été aveuglée dans de telles circonstances ? Tandis que je traquais un passage éminemment féminin sur la figure maternelle, les narrateurs masculins d'Elsa Morante m'ont brouillé la vue. Je savais bien que ces passages existaient, mais, pour les retrouver, j'aurais dû me replonger dans l'impression qu'avait suscitée en moi ma première lecture, au cours de laquelle j'étais parvenue à entendre dans ces voix d'hommes des déguisements de voix et de sentiments féminins. Or, l'urgence d'une lecture effectuée dans le but de repérer quelques phrases à citer ne peut que s'opposer à un tel résultat. Les

livres sont des organismes complexes, les lignes qui nous ont profondément troublés constituent le paroxysme du tremblement de terre qu'un texte provoque chez le lecteur dès les premières pages. De fait, soit on localise la faille et on devient la faille, soit les mots que nous avons crus écrits pour nous demeurent introuvables, ou semblent banals, ou encore prennent carrément l'allure de lieux communs.

J'ai fini par recourir à la citation que vous connaissez – je voulais la placer en exergue de *L'amour harcelant*. Elle est toutefois difficile à utiliser : lue aujourd'hui, elle se présente dans toute son évidence comme un passage ironique sur la dématérialisation du corps de la mère par l'homme méridional, rien de plus. Voilà pourquoi je transcris ici la page entière pour le cas où vous estimeriez nécessaire de le citer afin de rendre la lecture de mes remerciements plus compréhensible. Elsa Morante résume librement ce que son personnage, Giuditta, dira à son fils pour commenter sa manière toute sicilienne de marquer la fin, après une affreuse humiliation, de l'expérience théâtrale de sa mère et le retour de cette dernière à un aspect moins perturbant.

Giuditta lui saisit une main et la couvrit de baisers. À ce moment (lui dit-elle par la suite), il avait tout à fait pris un air de Sicilien : de ces Siciliens sévères, hommes d'honneur, toujours en train de surveiller leurs sœurs, pour qu'elles ne sortent pas le soir, qu'elles n'encouragent pas leurs soupirants, qu'elles ne mettent pas de rouge à lèvres ; et pour lesquels le mot *mère* signifie deux choses : *vieille* et *sainte*. La couleur qui convient aux vêtements des mères est le noir, ou, à la rigueur, le gris et le marron. Leurs vêtements sont sans forme ; car personne, à commencer par les couturières des mères, ne va penser qu'une mère ait un corps de femme. Le nombre de leurs années est un mystère sans importance, puisque, de toute façon, leur seul âge est la vieillesse. Cette vieillesse informe a des yeux saints qui pleurent, non pour elle-même, mais pour les enfants ; elle a des lèvres saintes, qui récitent des prières, non pour elle mais pour les enfants. Et malheur à celui qui prononce en vain, devant ces enfants, le saint nom de leurs mères ! malheur ! c'est une offense mortelle<sup>1</sup> !

Je tiens à ce que ce passage soit lu sans emphase, d'une voix

normale, non du ton déclamatoire qu'adoptent les mauvais acteurs de théâtre. Que celui d'entre vous qui s'en chargera souligne juste, avec légèreté, *sans forme, couturières des mères, corps de femme, mystère sans importance*.

Voici enfin ma lettre pour le jury du prix. J'espère qu'on comprendra que les mots d'Elsa Morante n'ont rien de daté.

Je vous présente encore mes excuses pour la gêne que je vous cause.

Elena

Cher président, chers jurés,

J'ai à l'esprit de multiples phrases d'Elsa Morante, dont j'aime énormément les livres. Avant de vous écrire, j'en ai cherché quelques-unes afin de m'y agripper et d'en tirer de l'épaisseur. J'en ai repéré très peu là où je croyais qu'elles se trouvaient. Bon nombre d'entre elles s'étaient dissimulées. En feuilletant, j'en ai reconnu d'autres, qui m'ont envoûtée davantage que celles dont je me souvenais. Les mots accomplissent des parcours imprévisibles dans l'esprit de ceux qui les lisent. Je traquais surtout des passages concernant la figure maternelle, centrale dans l'œuvre d'Elsa Morante, et j'ai fouillé *Mensonge et sortilège, L'île d'Arturo, La storia, Aracoeli*. C'est dans *Le châte andalou* que je les ai peut-être débusqués.

Vous connaissez certainement ces mots mieux que moi, et il est inutile que je les retranscrive. Ils montrent comment les enfants imaginent leurs mères : dans un état de vieillesse permanente, les yeux sacrés, les lèvres sacrées, vêtues de noir, de gris ou au mieux de marron. Au début, l'auteure parle d'enfants en particulier : « [...] ces Siciliens sévères, hommes d'honneur, toujours en train de surveiller leurs sœurs. » Mais, en quelques phrases, elle écarte la Sicile pour aborder – me semble-t-il – une image maternelle moins locale. Cela se produit avec l'apparition de l'expression *sans forme*. Les vêtements des mères sont *sans forme* et leur âge unique, la vieillesse, est lui aussi *sans forme*, car, écrit Elsa Morante, « personne, à commencer par les couturières des mères, ne va penser qu'une mère ait un corps de femme ».

Ce « personne ne va penser » est à mon avis très révélateur. Il signifie que l'informe conditionne avec une telle puissance le mot

« mère » que, pensant au corps auquel le mot devrait renvoyer, les fils et les filles n'arrivent qu'avec répulsion à lui attribuer les formes qui lui reviennent. C'est aussi le cas des couturières des mères, qui sont pourtant femmes, filles, mères. Par habitude, de façon irréfléchie, elles confectionnent à l'intention de leur mère des vêtements qui effacent la femme, comme si la seconde était une lèpre pour la première. De ce fait, l'âge des mères se transforme en un mystère sans importance, et la vieillesse devient leur seul âge.

L'expression « couturières des mères » retient mon attention, tandis que je vous écris, alors que je n'y avais auparavant guère songé. Mais elle m'attire beaucoup, en particulier si je l'associe à une façon de parler qui m'intrigue depuis l'enfance : « tailler un costume à quelqu'un<sup>2</sup> ». J'imaginai alors qu'elle traduisait quelque chose de mauvais : une agression malicieuse, une violence qui abîme les vêtements et dénude de façon scabreuse ; pis encore, un art magique, capable de vous façonner le corps jusqu'à l'obscénité. Aujourd'hui cette expression ne me paraît signifier rien de mauvais, ni de scabreux. Mieux, le lien qu'elle établit entre tailler, vêtir et dire me passionne. Et le fait qu'elle ait engendré une métaphore de la médisance me semble captivant. Si les couturières des mères apprenaient à leur fabriquer des vêtements en les dénudant, ou si elles les leur ajustaient de façon à leur rendre le corps de femme qu'elles possèdent, qu'elles ont possédé, elles les dénuderaient en les vêtant, et leur corps, leur âge ne seraient plus un mystère sans importance.

Lorsqu'elle évoquait les mères et leurs couturières, Elsa Morante évoquait peut-être aussi la nécessité de retrouver leurs vrais vêtements et de mettre en pièces les habitudes qui pèsent sur le mot « mère ». Ou peut-être pas. Quoi qu'il en soit, je me souviens d'autres de ses images (le rappel d'un « suaire maternel », par exemple, qualifié de « tissure de frais amour sur le corps de la lèpre<sup>3</sup> »), à l'intérieur desquelles il serait agréable de se laisser aller pour rejaillir, telles de nouvelles couturières prêtes à se battre contre l'erreur de l'Informe.

*L'auteure n'est pas allée recevoir le prix du premier roman que le jury de la sixième édition du prix Procida, Isola di Arturo - Elsa Morante (1992) avait attribué à L'amour harcelant. Elle a envoyé à sa maison d'édition la lettre aux jurés reproduite ci-dessus afin qu'elle soit lue pendant la*

*cérémonie de remise du prix. Le texte a été publié dans les Cahiers Morante, édités par Jean-Noël Schifano et Tjuna Notarbartolo, Edizioni scientifiche italiane, 1993. Il est publié ici avec de légères modifications. La citation d'Elsa Morante est tirée du Châle andalou.*

- 
1. Traduction de Mario Fusco, Gallimard, 1967.
  2. Tel est le sens figuré de l'expression littérale « couper des habits sur quelqu'un ».
  3. « La chanson des R. H. et des N. M. », 2, in *Le monde sauvé par les gamins*, traduction de Jean-Noël Schifano, Gallimard, 1991.

*Écrire sur commande*

Chère Sandra,

Quelle chose affreuse avez-vous faite ! En rédigeant quelques lignes pour l'anniversaire de votre maison d'édition, j'ai découvert qu'il est facile, voire agréable, d'emprunter la pente de l'écriture sur commande. Que va-t-il se passer ? Maintenant que vous m'avez amenée à ôter le bouchon, toute l'eau va-t-elle s'écouler dans la bonde du lavabo ? En cet instant, je me sens prête à écrire sur n'importe quel sujet. Vous me demanderez de fêter l'achat de votre nouvelle voiture ? Je débusquerai quelque part un souvenir de premier voyage en auto et en viendrai, ligne après ligne, à vous congratuler pour l'achat de votre véhicule. Vous me demanderez de féliciter votre chatte des chatons dont elle a accouché ? J'exhumerai la chatte que mon père m'offrit, puis, exaspéré par ses miaulements, me reprit pour l'abandonner le long de la route de Secondigliano. Vous me demanderez de contribuer à un livre sur la Naples actuelle ? Je décrirai les réticences que j'avais autrefois à sortir de chez moi, tant je craignais de rencontrer une voisine indiscreète que ma mère avait chassée en signe de rébellion, et, de fil en aiguille, aborderai la peur que cause une violence qui vous assaille par ricochet aujourd'hui, alors même que la vieille politique se refait une façade et que l'on peine à distinguer la nouvelle donne que nous sommes censés soutenir. Il s'agira de payer mon obole à



l'urgence, pour les femmes, d'apprendre à aimer leur mère ? Je raconterai comment ma mère me tenait par la main dans la rue, durant mon enfance, oui, je commencerai par là – d'ailleurs, maintenant que j'y pense, cela me ferait vraiment plaisir, je conserve une émotion lointaine de ce contact épidermique, ma mère me pressait la main, en proie à l'angoisse que je me libère et m'élance dans la rue chaotique, dangereuse, je percevais sa peur et j'avais peur –, et puis je dénicherai un moyen d'effectuer mon petit devoir au point de citer savamment Luce Irigaray et Luisa Muraro<sup>1</sup>. Les mots entraînant d'autres, on arrive toujours à écrire une page à la cohérence banale, élégante, triste ou amusée sur n'importe quel sujet, vil ou élevé, simple ou complexe, mince ou fondamental.

Alors comment se conduire ? Dire non aussi aux êtres que nous aimons et en qui nous avons confiance ? Ce n'est pas mon cas. J'ai rédigé le texte de commémoration en question, j'aimerais qu'il vous communique ma véritable estime pour la noble bataille que vous avez menée au cours de ces années et qui est aujourd'hui, je le crois, encore plus difficile à gagner.

Voici donc mon message, tous mes vœux. Pour cette fois, je me suis contentée de partir d'un rejet de câprier. J'ignore ce qu'il en sera ensuite. Je pourrais vous inonder de souvenirs, pensées, ébauches à visée universelle. C'est facile. Je me sens capable d'écrire sur commande à propos des jeunes d'aujourd'hui, des infamies de la télé, de Di Giacomo, de Francesco Jovine<sup>2</sup>, de l'art du bâillement, d'un cendrier. Tchekhov, le grand Tchekhov, qui, bavardant avec un journaliste désireux de connaître l'origine de ses nouvelles, saisit le premier objet à portée de sa main – un cendrier justement – et dit : Vous voyez ça ? Revenez demain et je vous remettrai une nouvelle intitulée « Le cendrier ». Splendide anecdote. Mais de quelle façon et à quel moment le hasard se transforme-t-il en nécessité d'écriture ? Je l'ignore. Je ne sais qu'une seule chose : l'écriture présente un côté déprimant quand les nervures de l'occasion sont visibles. Alors la vérité elle-même peut paraître contrefaite. Voilà pourquoi, pour éviter tout malentendu, j'ajoute en marge, sans câpriens, sans littérature, sans rien, que mes félicitations sont véritables et émues. À bientôt,

Elena

Dans une des nombreuses maisons où j'ai vécu, jeune, un rejet de câprier poussait à chaque saison sur le mur exposé à l'est. Sur cette pierre nue, mal scellée, la moindre graine trouvait de quoi s'enraciner. Ce câprier, surtout, poussait et fleurissait avec tant de superbe et des couleurs si subtiles que j'en ai gardé une image de force juste, d'énergie douce. Chaque année, le paysan qui nous louait la maison arrachait les plantes. En vain. Quand il embellit le mur au moyen d'un crépi, il étendit de ses propres mains une coulée uniforme qu'il peignit d'un bleu pâle insupportable. J'attendis longuement, confiante, que les racines du câprier l'emportent une nouvelle fois et viennent rider le calme plat du mur.

Aujourd'hui, alors que je cherche le chemin des souhaits à adresser à ma maison d'édition, j'ai le sentiment que cela s'est produit. Le crépi s'est fendillé et le câprier a rejailli avec ses premiers germes. Voilà pourquoi je souhaite à e/o de poursuivre sa lutte contre le crépi, contre tout ce qui harmonise par l'effacement. Et ce, en faisant éclore avec entêtement, saison après saison, des livres en forme de fleur de câprier.

*L'occasion évoquée ici était le quinzième anniversaire des éditions e/o (1994). Le texte figurant au bas de la lettre fut inclus dans le catalogue de la maison d'édition imprimé pour la circonstance.*

---

1. Luisa Muraro, née en 1940, est une philosophe et féministe italienne.

2. Salvatore Di Giacomo (1860-1934) était un poète et dramaturge napolitain. Francesco Jovine (1902-1950), un écrivain, journaliste et essayiste.

*Le livre adapté*

Cher Sandro,

Évidemment, je suis curieuse, j'ai hâte de lire le scénario de Martone<sup>1</sup>. Je te prie de me l'envoyer dès réception. Je crains toutefois que sa lecture ne serve qu'à satisfaire ma curiosité, laquelle consiste à déterminer ce qui, dans mon livre, a nourri et nourrit le projet de ce film, quels sont les nerfs que l'ouvrage a touchés chez Martone, de quelle manière il a ébranlé sa faculté d'imagination. Pour le reste, à bien y réfléchir, je vais sans doute me retrouver dans une situation à la fois comique et gênante : je deviendrai la lectrice du texte d'un tiers me relatant une histoire que j'ai écrite ; j'imaginerai à partir de ses mots à lui ce que j'ai déjà imaginé, *vu*, figé par mes propres mots, et il faudra à cette seconde imagination régler ses comptes – ironiques ? tragiques ? – avec la première. Bref, je serai la lectrice d'un de mes lecteurs qui racontera à sa façon, avec ses propres moyens, avec son intelligence et sa sensibilité, ce qu'il a lu dans mon livre. Comment vais-je réagir ? Je suis incapable de te le dire. J'ai peur de découvrir que je ne sais pas grand-chose de mon livre. Je crains de voir dans l'écriture d'un autre (un scénario est une écriture particulière, j'imagine, mais cela demeure une écriture de fiction) ce que j'ai *vraiment* raconté et d'en être dégoûtée ; ou d'en mesurer la faiblesse ; ou simplement de distinguer ce qui n'y est pas, ce que j'aurais dû

raconter et que, par incapacité, par lâcheté, en vertu de choix littéraires restrictifs et d'un regard superficiel, je n'ai pas raconté.

Suffit, je ne veux pas traîner en longueur. J'admets que le plaisir de cette nouvelle expérience l'emporte sur mes petites anxiétés et sur mes inquiétudes. Voilà sans doute ce que je vais faire : je lirai le texte de Martone indépendamment du fait qu'il s'agit d'une transition pour arriver à son film ; je le lirai comme une occasion d'approfondir, à travers le travail et l'inventivité d'un autre, non pas mon livre, qui suit son propre chemin désormais, mais la matière que j'ai effleurée en l'écrivant. Dis-le-lui, si tu le vois ou si tu lui parles, je ne veux pas qu'il s'attende de ma part à une contribution techniquement utile.

Je te remercie beaucoup de la peine que tu te donnes.

Elena

*Cette lettre, datée d'avril 1994, fait allusion au scénario que Mario Martone a tiré de L'amour harcelant. Le réalisateur envoya le texte à Elena Ferrante avec une lettre d'accompagnement. Il s'ensuivit une correspondance que nous publions ci-après.*

---

1. Né en 1959 à Naples, Mario Martone est cinéaste, scénariste et metteur en scène de théâtre et d'opéra.

## 5

### *La réinvention de L'amour harcelant*

Correspondance avec Mario Martone

*Campagnano, 18 avril 1994*

Chère Madame Ferrante,

Je vous envoie le troisième jet du scénario auquel je travaille. Comme vous pouvez l'imaginer, il y aura d'autres versions qui intégreront au fil du temps modifications, nouvelles idées, changements liés au développement des personnages ou au choix des décors. En effet, les scénarios ressemblent à des cartes géographiques : plus ils sont précis, plus ils accordent de liberté au parcours qui débute par le tournage du film. Jusqu'à ce moment-là, on ne cesse d'y travailler.

J'ai essayé de comprendre et de respecter votre livre, mais aussi de le filtrer à travers mes expériences, mes souvenirs, la perception que j'ai de Naples. Je m'efforce de donner naissance à une Delia qui sera peut-être différente de celle que vous connaissez : cette nécessité s'explique par votre choix d'en voiler l'image, dans le roman. Vous en révélez les pensées, vous offrez aux lecteurs les points d'appui décisifs, mais vous ne la décrivez jamais sous nos yeux avec l'évidence des autres personnages. Ce prodigieux processus d'écriture, qui crée le mystère de la relation qu'entretiennent Delia et Amelia, devra inévitablement se dissoudre un peu pour, je l'espère, se recomposer

sur le plan cinématographique : dans le film, il faut en effet que nous voyions Delia dès le début. J'essaie de lui attribuer une personnalité qui se situe au croisement de votre personnage et de l'actrice qui l'interprétera, Anna Bonaiuto<sup>1</sup>, selon un processus que j'affectionne (si vous avez eu l'occasion de voir *Mort d'un mathématicien napolitain*, pensez au personnage de Renato Caccioppoli et à l'acteur Carlo Cecchi<sup>2</sup>). Cela traduit, de ma part, une volonté de coller au récit avec une réalité cinématographique : il importe de ne pas oublier que la caméra filmera ce visage, ce corps, ce regard.

Les flash-back, ainsi que les interventions de la voix hors champ (voix off), sont peut-être un peu trop nombreux, mais, sachez-le, il s'agit d'un matériau qu'il est possible de monter très librement par la suite et qu'il me semble préférable de garder pour l'instant. J'ai modifié certains décors. Vous constaterez en particulier que j'ai troqué la chambre d'hôtel contre un établissement thermal. Ces modifications et celles qui viendront sans doute par la suite sont liées à mon désir de trouver de véritables lieux qui s'approchent de l'esprit du roman, plutôt que de recréer ces décors ; deuxièmement parce que voir sur l'écran et voir en imagination sont parfois (c'est le cas de la chambre d'hôtel) deux choses différentes. Pour cette même raison, je préfère, par exemple, que l'oncle Filippo ait ses deux bras : autrement, le spectateur risquerait, je le crains, de se demander où est l'astuce.

Pour ce qui est de la période durant laquelle l'action se déroule et de l'atmosphère électorale que j'ai brossée en arrière-plan, j'aimerais avoir votre impression : je ne voudrais pas que cela ait l'air gratuit. Je vous envoie la photocopie d'un article publié par *Il Manifesto* qui saisit bien, à mon avis, le lien entre la féminité d'Alessandra Mussolini<sup>3</sup> et le fascisme en tant que donnée « anthropologique » à Naples : un lien qui, me semble-t-il, n'est pas totalement étranger à l'intrigue de *L'amour harcelant*.

Quoi qu'il en soit, n'hésitez pas, je vous en prie, si vous le souhaitez, à me fournir des indications et des suggestions, y compris sur les détails : elles seront pour moi extrêmement précieuses. J'espère que le scénario ne vous décevra pas : je serais heureux de pouvoir m'atteler au film en comptant sur votre confiance.

Avec affection et gratitude,

Cher Martone,

Votre scénario m'a tellement enthousiasmée que, malgré plusieurs tentatives de vous communiquer mon estime et mon admiration pour votre travail, je n'ai pas réussi à aller au-delà de quelques lignes. Je crains sincèrement de ne pas savoir comment contribuer à votre projet. C'est pourquoi j'ai décidé de procéder de la sorte : je vous signale un peu plus loin, non sans pédanterie ni gêne, les points marginaux, parfois totalement négligeables, sur lesquels vous pourriez intervenir ; et ce, en vous livrant mes notes telles que je les ai prises au cours de ma lecture, sans prétention. Nombre d'entre elles vous sembleront peut-être infondées, davantage dictées par la façon dont l'histoire et les personnages sont ancrés dans mon esprit que par la manière dont ils existent à présent dans l'écriture. De plus, elles ne tiennent peut-être pas assez compte de votre effort de réinvention cinématographique du personnage de Delia. Je vous en demande pardon par avance.

p. 10. L'allusion à Augusto : Delia est un être tendu dans chacun de ses muscles, dans chacun de ses mots ; gentille et glaciale, affectueuse et distante. Ses relations avec les hommes ne sont pas des expériences, mais des tentatives de mettre à l'épreuve son organisme étranglé : tentatives qui se soldent toutes par un échec. Je la crois incapable d'apprécier une quelconque forme de solitude. Pour elle, la solitude ne constitue pas une parenthèse, des vacances, dans une existence bien remplie, mais un retranchement transformé en mode de vie. Chacun de ses gestes et de ses paroles est un nœud. C'est l'intrigue qui la dénouera. Il me semble inutile d'évoquer, dans son cas, une vie normale, faite de phrases et de sentiments ordinaires. S'il y avait un Augusto, Delia ne le mentionnerait pas. Bref, j'éliminerais ce pur prénom ainsi que l'allusion à la solitude, tout comme le « nous allons nous raconter deux ou trois trucs ».

p. 14. La réplique de Maria Rosaria me paraît excessive. Je lui substituerai volontiers une phrase signalant sans préambule la jalousie de son père. J'en profite pour vous dire qu'il faudrait peut-

être clarifier davantage le fait que son père a *toujours* été jaloux. C'est, en effet, cette jalousie paternelle qui a conduit Delia à bâtir une image de *mère déloyale*. Elle s'est imaginé dès l'enfance qu'Amalia l'avait mise au monde dans le seul but de l'expulser, de se séparer d'elle et de s'offrir aux autres d'une manière déréglée. Cette Amalia fantasmée – non l'Amalia réelle – est un point de convergence entre les obsessions de son père et le sentiment d'abandon que Delia a expérimenté dans son enfance (allusion au cagibi, dans les premières pages).

p. 16-17. La deuxième réplique de Maria Rosaria et la suivante, de Wanda, me paraissent peu justifiées. Elles expriment ce que les trois sœurs savent déjà. Elles sont formulées comme des questions rhétoriques, utiles au spectateur peut-être, mais pas aux personnages. De plus, le ton de Maria Rosaria n'est-il pas en contradiction avec les propos qu'elle tient sur son mari et sur sa propre personne ? Si la fuite des sœurs loin de Naples et de leur histoire familiale constitue le sujet, il faudrait peut-être qu'elles l'affrontent au moyen de formules qui leur permettent de se dévoiler les unes aux autres.

p. 18. Le corps des vieilles machines à coudre et son exploration de la part de la fillette pourraient conduire au travail à domicile de sa mère, au thème des habits (se couler dans des robes qu'elle croit appartenir à sa mère et qui se révéleront choisies pour elle), à la blessure au doigt. Ces objets (machine, aiguille, craie, dé à coudre, coussinet à aiguilles, gants, étoffes, vêtements) évoquent la façon dont Amalia dissimulait ou magnifiait son corps désobéissant, à punir. Mais je désire également souligner que le travail d'Amalia renvoie à la bataille qu'il fallait mener dans certains milieux, entre les années quarante et les années cinquante, pour passer d'une pure survie à des formes de vie plus aisées (le tailleur bleu marine et le manteau poil de chameau de Caserta ont constitué aux yeux de la petite Delia la preuve que sa mère avait une *autre vie*, une vie secrète). Le grand gaspillage d'énergie que requérait le passage d'un état de précarité sous-prolétarienne aux symboles d'une aisance para-bourgeoise est à la racine de *L'amour harcelant*. Il faut imaginer que les trafics de Nicola Polledro ont alimenté la pâtisserie banlieusarde de son père ; que Nicola Polledro a connu une phase économiquement florissante en utilisant « l'art » du père de Delia ; qu'il s'est ensuite adonné à de



petites entreprises illégales, au point de vivoter, dans sa vieillesse, en marge des activités illégales de son fils, lié à la Camorra. Il faut imaginer que le père de Delia possédait à l'origine un talent grossier – il a peut-être vraiment peint le tableau des sœurs Vossi –, contrarié d'abord par le besoin de survivre, puis par la nécessité de ne pas être en reste par rapport à Caserta (le bien-être que Caserta étale a fait de lui un homme envieux, méchant). Il faut imaginer que les efforts requis par ce changement de statut ont libéré en lui des tensions et des violences, mêlées à la jalousie, aux terreurs sexuelles et à la vengeance qu'ont entraînées son talent contrarié et son exploitation. Delia elle-même considère cette activité comme une affaire d'hommes. Mais les moments où elle prend conscience que le travail de sa mère apportait de l'argent à la famille ; que le corps de sa mère avait été le modèle *nu* de la « Bohémienne » ; que la rupture entre Caserta et son père (et l'intervention d'Amalia) s'était produite autour de l'usage économique de l'image de ce corps sont des moments importants.

p. 19. Pourquoi la voix off qui prépare l'épisode de l'ascenseur s'exprime-t-elle ici ? Ne vaudrait-il pas mieux voir Amalia qui appelle Delia, sur le palier, avant de revenir sur cet épisode ?

p. 33. La première réplique de Delia me semble injustifiée. Dans mon esprit, en outre, la violence et la jalousie de son père ont toujours existé. Ici, tout simplement, ses raisons d'être jaloux se compliquent et sa fureur augmente.

p. 34. La figure du père de Nicola Polledro – le grand-père d'Antonio – me paraît peu présente (mais je me trompe peut-être). D'autre part, il faut distinguer clairement le rôle qu'elle joue. Caserta ne vend pas le bar, mais pousse son père pâtissier à le vendre. Le vieillard a été « mis au travail » par son fils qui mène pendant ce temps la belle vie.

p. 38. Le thème du tableau pourrait être enrichi, au-delà de mon livre : c'est le seul moment où le père de Delia peut être efficacement tiraillé entre sa vantardise et son talent contrarié.

p. 53. Le changement de décor (les thermes à la place de l'hôtel) ne me déplaît pas. Comme je vous l'ai déjà dit, je crains juste qu'on ne

perde une des caractéristiques du personnage de Delia : son corps s'est figé dans une sorte de renversement de la figure sexuellement dense qu'elle a attribuée à sa mère. Soit la scène traduit l'encombrement du corps de Delia entre répulsion et désir, ainsi que son humanité souffrante, soit elle risque d'être une obole érotique versée au spectateur.

p. 68. J'éliminerais le « tiens, tiens, tiens... ». Delia ne s'exprimerait pas de la sorte.

p. 69. Le thème du tableau – j'insiste – aurait sans doute besoin d'être souligné. La recherche d'émancipation économique, sociale et culturelle à travers la mythification de l'art pourrait constituer l'aspect « positif » du père, qui possède un talent socialement désavantagé, non cultivé, mais ambitieux. Cependant, il ne s'agit pas d'ajouter, à mon avis : ce n'est peut-être qu'un versant à visualiser quand vous travaillerez avec l'acteur qui interprétera ce rôle.

p. 74. La réplique de Delia est compliquée. Il faut la concevoir non comme une découverte (c'est une découverte pour le spectateur, pas pour elle), mais comme l'effort de se dire une vérité connue qui ne sera toutefois verbalisée qu'à ce moment-là.

Pour terminer : le contexte électoral ne me déplaît pas, tant qu'il demeure un « paysage », un son lointain, un détail négligeable.

J'espère que vous serez clément envers moi. Je ne sais pas lire un scénario, j'ai sans doute annoté de façon un peu grossière des aspects que vous aviez déjà éclaircis, qui étaient déjà présents dans votre texte, ou qui n'ont pas grand-chose à faire avec un récit visuel. Dans ce cas, jetez tout à la poubelle et conservez uniquement mon admiration pour vos recherches et pour votre travail. Ce qui m'importe (et me flatte), c'est que vous vous soyez nourri de mon livre pour mettre en branle votre imagination et votre créativité, lesquelles vous appartiennent entièrement. Avec toute mon estime,

Elena Ferrante

Cher Martone,

Cette dernière version me convainc encore plus que les précédentes, mais il m'est difficile de vous expliquer clairement pourquoi. Je n'ai qu'une certitude : j'ai réussi à lire votre texte avec une intensité et une implication que le mien me refuse pour l'instant. Plus vous réinventez *L'amour harcelant*, plus je le retrouve, plus je le vois, plus je sens ce dont il est porteur. C'est une sensation qui mérite réflexion. En attendant, je suis heureuse de ce résultat pour vous comme pour moi.

Je n'ai pas grand-chose à objecter au fait que Delia habite Bologne. Rome ne joue aucun rôle dans l'histoire, elle offrait juste au personnage un cadre anonyme, propre à une femme seule, dotée d'un petit talent lui permettant de vivre, une femme possédant assez de dureté envers elle-même et envers les autres pour protéger son équilibre précaire ; mais une femme fragile, anxieuse, d'une certaine façon infantile quand les visites de sa mère lui imposent une régression vers sa ville natale. Que je sache, Bologne a un côté plus « artistique » et plus « alternatif » que n'en possède le personnage, du moins dans mes intentions. Mais si vous pensez que cette ville vous sera plus utile dans la construction du profil professionnel du personnage et dans sa vraisemblance, cela me convient très bien.

Votre décision de situer l'appartement d'Amalia dans un des bâtiments de la Galleria m'enthousiasme davantage. Ce sont des édifices que je connais. C'est, je le pense, un bon choix, que votre sensibilité pour l'histoire et pour les modifications anthropologiques de cet espace rend encore plus prometteur. Je m'étais imaginé une ruelle dans un quartier plus banal. Mais j'ai beaucoup aimé l'image de Delia penchée vers la Galleria et assaillie par l'écho des voix dialectales.

Les modifications que vous avez apportées à la scène nocturne dans l'immeuble – induites par le choix du lieu, je suppose – me paraissent elles aussi convaincantes, bien que je sois attachée au mouvement de Delia du haut vers le bas (son refuge d'adolescente est *en haut*, ce qui s'opposait dans mon esprit – peut-être de façon un peu machinale – au *bas* du sous-sol de son enfance : c'est dans ce refuge que Delia a attiré

sa mère, c'est là que devrait monter Caserta ; or, les deux rencontres se soldent par un échec, et Delia est obligée de descendre *vers le bas*, en un glissement présent un peu partout dans l'organisation du récit, que vous avez – me semble-t-il – bien résumé en accentuant le passage du centre vers la banlieue. Mais ce sont des subtilités : telle qu'elle est maintenant, la scène est à mes yeux très tendue, rythmée, efficace).

Reste, à mon avis, le problème de la rencontre avec la mère dans l'ascenseur. C'est un épisode important, où la relation mère-fille se transforme ouvertement et pour la première fois en jalousie et en une corporalité gênante (gêne qu'un geste résume dans le livre : Delia soustrait sa main à sa mère, la porte à son cœur, puis ouvre la porte et la prie de sortir). C'est, je le crois, justement un des cas où la voix off, anticipant la question d'une Delia jalouse, atténue la scène et embrouille les idées, au lieu de les éclaircir. J'ignore quelle solution permettrait d'éviter qu'elle apparaisse au spectateur non comme un souvenir, mais comme une vision : vous avez résolu de très nombreux problèmes, vous résoudrez celui-ci aussi.

À propos de la voix off, l'idée m'est venue en lisant cette dernière version et en admirant ses résultats que le récit à la première personne a sans doute été pour vous une contrainte fastidieuse (une fois qu'elle est établie, la première personne refuse de se transformer en troisième). Mais vous avez fait preuve d'une grande créativité en soulignant le regard de Delia enfant, ou en inventant le mécanisme des lunettes. Voilà pourquoi je voudrais – au-delà des difficultés liées à la scène de l'ascenseur – vous encourager à produire un dernier effort pour effacer totalement, ou presque, la voix de la narratrice.

C'est, dans mon livre, la voix d'une Delia qui en a déjà fini avec l'intrigue ; elle n'appartient pas à la femme qui vit sa période napolitaine, mais à la femme qui en est sortie, changée, et qui, de nouveau loin de Naples, peut *maintenant* raconter le mouvement intérieur et extérieur auquel elle s'était soumise. Ayant réussi à construire une Delia qu'il est possible de voir « du dedans » et « du dehors » alors même que le mouvement s'accomplit (la scène finale, très belle, est la meilleure preuve de cet excellent résultat), vous n'avez plus besoin d'une synthèse a posteriori. Par conséquent, les fragments de la voix de la narratrice encore présents dans votre texte me semblent désormais superflus et, d'une certaine façon, en contradiction avec leur origine. Conçus comme les passages d'une voix

qui raconte après coup, ils ne peuvent pas fonctionner comme les « pensées en cours » d'une troisième personne qui ignore encore ce qui va lui arriver – la personne que nous voyons agir sur l'écran et qui, entre autres, possède déjà un monde intérieur efficacement visualisé en parallèle.

Si cela vous est possible, abolissez ce qui reste de la voix off : ce ne devrait pas être difficile. Faute de mieux, vous pourriez ne garder que l'incipit, mais sans ajustements comme maintenant, en exhibant la scansion littéraire.

Je voudrais à présent passer à quelques notes de lecture. Par la force des choses, vous avez occupé pleinement l'espace verbal que mon récit avait laissé vacant : le dialecte. Vous l'avez fait avec un naturel qui a contribué – je le crois – à l'émotion que j'ai ressentie pendant ma lecture. J'imagine que les bruits de fond et les improvisations contribueront eux aussi à créer cette marée dialectale qui constitue pour Delia une menace, un rappel à la langue des obsessions et des violences de l'enfance (à ce propos, je suis heureuse que vous ayez évité, dans la scène 17, de ramener directement à Caserta le flot d'obscénités, lequel jaillit plutôt des sons de la ville ; de même, j'ai beaucoup apprécié que vous insistiez sur le vacarme des voix pendant la scène du repas).

En revanche, le fait que Delia rapporte à Giovanna (scène 6) *la phrase* qui est également (pas seulement) à l'origine de son blocage verbal ne me convainc guère. Je vous explique pourquoi. Le recours de Delia au dialecte dès les premières scènes du film, en un lieu éloigné de Naples dans tous les sens du terme, est à mes yeux une erreur : ses phrases et son accent décidément dialectaux devraient plutôt apparaître soit comme une réaction instinctive (« connard », lancera-t-elle par la suite au jeune homme harcelant), soit comme une marque de son rapprochement d'Amalia ; surtout, l'utilisation de cette phrase – dans sa bouche – dès le début me semble erronée. Elle possède, en effet, une histoire qu'il nous faut parcourir à l'envers : nous partirons d'Amalia ; nous entendrons une allusion mystérieuse de la part de l'oncle Filippo ; nous la placerons clairement sur les lèvres de Delia enfant ; nous saurons qu'elle la tient du vieux Polledro ; et à la fin seulement nous comprendrons comment elle l'a réadaptée et

nous l'entendrons prononcer de façon libératoire par Delia adulte.

Bref, le fait que la phrase soit rapportée au début du film par Delia (en réalité, elle s'en abstiendrait, glisserait, ou, dans l'embarras, prononcerait une formule générique, incapable de supporter la gêne que lui cause l'obscénité maternelle) ne me plaît guère. Cette phrase, me semble-t-il, doit surgir clairement dans la bouche d'Amalia, insupportable pour Delia. Le reste de l'histoire nous laissera entendre que ces mots ont sans doute été prononcés par Amalia dans un état d'angoisse ou de faiblesse mentale, comme un signal de danger (Caserta est avec moi, ton père a encore l'intention de me faire du mal, etc.), comme un épanchement de vieille ivrogne, ou encore comme un acte désorienté de réconciliation.

Bref, ces mots devraient être entendus sans ambiguïté possible à la fin de la scène 5, au milieu des obscénités ouatées qu'Amalia prononce au téléphone ; pour se heurter aussitôt après à l'expression d'égarement de Delia : sa première expression susceptible de nous indiquer une richesse intérieure et un savoir issu de la souffrance. Après la phrase d'Amalia, Delia pourrait demander : « Maman, avec qui es-tu ? », en une sorte de sursaut de la mémoire.

Quant à la phrase elle-même, j'aimerais observer avec prudence (je n'ai pas les idées claires à ce sujet) que soit elle est réellement, insupportablement, obscène (et celle-ci ne l'est pas), soit elle suggère l'obscénité à travers une indétermination totale. Votre phrase appartient à ce second type ; voilà pourquoi je préférerais éliminer ce « dessous » qui, parce qu'il détaille justement, risque d'amener le spectateur à croire qu'il détaille trop peu.

Enfin, toujours sur ce même point, j'ai eu l'impression au cours de ma lecture qu'à la fin de la scène 44, lorsque Polledro se lève et sort, nous pourrions déjà voir le père et entendre la voix de Delia enfant rapportant la phrase du vieux Polledro, comme si Caserta l'avait prononcée à l'adresse d'Amalia. On passerait alors à Delia qui dit : « Et si je tombe malade... », puis attaquerait avec la 12. Et cela par souci de clarté : en effet, j'ai ressenti le besoin de savoir *directement* quel usage Delia enfant a fait des mots du vieux Caserta. Mais je me trompe peut-être. J'écris en toute hâte, sans avoir le temps nécessaire pour éliminer les suggestions insensées.

Un autre sujet a suscité en moi une certaine perplexité : l'exploitation économique du travail qu'effectuait le père de Delia.

Pour caractériser les commerces entre les trois hommes, je miserais certainement sur un Caserta qui, comme il est dit dans le livre, trafique avec « les Américains ». La façon dont vous avez construit l'incipit de la scène de la gifle (encore une bonne solution) ne nous apprend pas grand-chose sur les activités réelles de ces trois hommes : le cri d'exultation de l'oncle Filippo n'est pas éloquent. Si vous développiez plutôt les quelques lignes du livre qui font allusion aux « portraits américains », l'oncle Filippo pourrait – c'est une hypothèse – se présenter, scène 4, avec des photos et dire quelque chose de ce genre : « Faut qu'tu fasses quat' portraits d'Amerloques. Caserta les veut d'suite. J'ai apporté les photos » (pardonnez-moi cette esquisse ridicule de pseudo-dialecte). Et nous verrions alors en détail les photos en question (il y a quelques descriptions dans le livre), une dernière fixée au bord du chevalet et, dans un coin, le tableau qui vient d'en être tiré, les autres portraits déjà prêts, mêlés à des marines et à des scènes champêtres. Delia dirait, page 31 : « C'était lui qui trafiquait avec les marins américains dans la Galleria, qui les poussait à exhiber des photos de famille et les persuadait de commander le portrait à l'huile de leur mère, de leur fiancée, de leur femme. Il exploitait la nostalgie et nous nourrissait tous, même toi... » Les manigances de Caserta, du moins en ce qui concerne le père de Delia, consisteraient dans ce cas à contacter des marins et à les convaincre de commander des portraits à l'huile d'après des photos (leurs photos, celles des fiancées, celles des mères lointaines, etc.). L'autre intermédiaire, Migliaro, interviendrait par la suite pour soustraire le père de Delia à un marché probablement en bout de course et à le placer sur un autre totalement différent, en essor avec l'expansion petite-bourgeoise des années cinquante.

Je vous fournis ces suggestions car je crains que le point le plus faible de votre texte, sur le plan visuel, ne réside justement dans la définition de l'activité de Caserta et du père de Delia. Si vous évoquez ces trafics « artistiques » en rien improbables avec les Américains, vous obtenez un côté concret (les photos, les portraits éparpillés dans la pièce) qui – me semble-t-il – est encore absent dans l'irruption de l'oncle Filippo, entièrement centrée (avec beaucoup d'efficacité, du reste : il ne faut pas y toucher) sur la « Bohémienne ».

Je n'ai rien d'autre à vous suggérer, à l'exception de quelques petites annotations que je vais vous énumérer par page. Mais attention : je me suis déjà beaucoup laissée aller, je m'en rends compte. J'ai constaté que certaines de mes aversions peu rationnelles m'ont conduite à effacer jusqu'à ce « non ? » dans la réplique de Delia, page 5 : « Ton père est encore au commissariat, non ? » Du balai, le non. Soyez clément, s'il vous plaît.

p. 13. Le dialogue entre les sœurs est meilleur, mais je modifierais encore certaines choses. Avant tout, le « une éternité » de Delia : il me paraît vague et mélancolique, je le remplacerais par un nombre approximatif (mais il y a la scène où Delia a révélé à sa mère son refuge dans l'ascenseur, au dernier étage. Quand cela s'est-il produit ? Deux ans plus tôt ? Trois ? Delia peut répondre sans se contredire : « Oui. Deux ou trois ans » ?) ; ou je ne laisserais que le « oui » ; ou alors je lui substituerais un « oui, il y a longtemps ».

De plus, la réponse de Maria Rosaria continue de m'agacer. J'y vois peut-être un danger implicite dans toutes les répliques en dialecte : le stéréotype à l'affût de la phrase napolitaine, gémissante, mielleuse, tremblante, surtout excessive, d'un sentimentalisme exhibé qui ne transmet aucun sentiment. Certes, il y a dans la réalité une communication en napolitain qui possède ces caractéristiques (et dans le texte on en perçoit çà et là les échos chez l'oncle Filippo et chez Mme De Riso) ; mais je ne le soulignerais pas dans l'écriture avec l'imitation péjorative du jeu théâtral, cinématographique, etc. Je préférerais une Maria Rosaria qui tente de contenir son émotion avec plus de sécheresse : « C'est maman qui aurait dû prendre le train et aller chez toi, à Bologne », une sorte de reproche, puis les pleurs au milieu desquels Wanda s'introduit, non sans irritation.

p. 25. Dans la réplique de Mme De Riso, au bas de la page, n'est-il pas préférable d'écrire « c't appart » en éliminant « dans la Galleria » ?

p. 28. Sur la vieille photo jaunie, montrée après la carte d'identité (que Delia, évidemment, n'ouvre pas), il serait bon que figure aussi Amalia, dont nous verrions ainsi le visage et la coiffure. Il est nécessaire que le spectateur associe à la carte d'identité une image bien précise d'Amalia ; ainsi, il sera encore plus surpris quand Delia,



après sa dispute avec Polledro, ouvrira la carte d'identité et constatera que la (vieille) photo a été retouchée. Mais toute invention qui nous permette de voir Amalia en photo *avant* d'arriver à la scène avec Polledro et à la surprise de la carte d'identité conviendra.

p. 32. Je devine quelque chose d'artificiel dans cette réplique importante, mais je ne sais pas quoi. Ce « à moitié nue » me paraît peut-être redondant, en particulier si l'actrice adopte, pour le reste, un ton et une expression justes. Je me suis dit, en outre, que c'est peut-être l'un des moments où Delia devrait laisser échapper quelques mots en dialecte, calmement, sans exagération, comme si elle entendait soudain les voix du passé. Par exemple : « Tranquille. Y voulait pas que c'te Bohémienne s'écoule par centaines d'exemplaires dans les fêtes de village... » Mais je ne veux pas exagérer : m'immiscerais-je excessivement et à tort dans votre travail ?

p. 54. Je tiens à vous dire que votre trouvaille consistant à effacer une mère trop puissante par le souffle sur la vitre est très belle ; et davantage encore la réapparition de la mère et de Caserta, âgés, alors que la vitre se désembue, dans la foule de la salle du repas qui réunit Camorra et élections.

p. 56. J'ôterais le « Delia » de la réplique de Polledro au bas de la page. Il s'adresse à elle, un point c'est tout : il pense à ses ennuis, il n'a pas envie d'établir de véritable contact avec cet être particulier qui se nomme Delia ; voilà pourquoi elle ironise dans la réplique suivante.

p. 57. La réplique de Polledro ne me semble pas claire. Peut-être vaudrait-il mieux dire : « C'est toi qui as débarqué à la boutique. Je ne t'ai rien demandé. »

p. 65. Delia ne devrait-elle pas composer un numéro de téléphone à la fin de la 48 ? N'y a-t-il pas une confusion dans cette façon de clore sur une sonnerie et d'ouvrir sur une sonnerie ?

p. 69. J'aimerais que le père cède davantage et dise au bas de la page : « ... qui s'disait : si elle m'aurait aimé, si elle ne m'aurait jamais aimé. Elle disait qu'des bobards », etc.

Je souhaiterais pour ce personnage – au-delà de mon livre et pour contrebalancer d'une certaine façon cette scène que je pressens terrible – un moment « positif » au préalable. Par exemple, à la fin de la scène 4, la fillette pourrait échouer chez son père, qui est retourné au chevalet devant la « Bohémienne », ou qui esquisse un des nouveaux portraits de commande. L'homme la prendrait sur ses genoux, peut-être distraitement, et, devant ses réticences, lui demanderait : « Qu'esse t'as ? Qui t'a fait chialer ? » Elle se libérerait et répliquerait avec hostilité : « Personne. » Alors il retournerait à sa peinture. J'ignore si c'est possible, étant donné qu'il y a déjà l'excellente scène avec les assistantes.

p. 71. La seconde réplique du père : « Y l'embrassait ? » n'est-elle pas trop succincte ? Ne vaudrait-il pas mieux dire : « Qu'est-ce qu'elle foutait avec Caserta ? » La réplique de Delia devrait, elle aussi, être plus dure : « Ouais, c'était un bobard, mais t'as cru une gamine sans y réfléchir à deux fois. Il suffisait qu'elle dise bonjour à un autre homme pour que tu la traites de pute ! Tu m'as crue sans y réfléchir à deux fois ! Même pas une seule ! Tu m'as crue comme je te croyais quand je te voyais la tabasser. Alors je me disais : "S'il la tape, c'est bien la preuve que c'est une pute." » Ou quelque chose de ce genre. De toute façon, Delia pourrait adopter une nouvelle fois le dialecte à cette occasion.

p. 72. La troisième réplique du père. Mieux vaut préciser : « j'l'ai fait à vingt-cinq balais. J'l'ai vendu... » etc.

p. 75. Je n'aime pas la réplique : « Regarde. » On devine au « Où es-tu ? » que Delia se croit épiée.

p. 76. Dans la troisième réplique de Delia, j'éliminerais « dégueulasse » ; c'est un commentaire redondant, ce que nous voyons est déjà répugnant. En outre, j'ajouterais : « J'ai dit à mon père... » Ou alors (ce serait préférable à mon avis), vous pourriez placer le « Rapplique, etc. » dans la bouche de Caserta âgé. Delia adulte pourrait enfin admettre, après l'avoir répété en son for intérieur : « J'ai raconté à mon père que Caserta avait dit et fait à Amalia ce que ce vieux m'a dit et fait. »

J'ai terminé, j'espère avoir répondu assez rapidement à ce que vous m'avez demandé. Je devine que mes notes vous parviendront alors que vous aurez déjà commencé à tourner et qu'elles ne vous seront plus d'aucune utilité. Tant pis. J'ai été heureuse de me concentrer sur votre texte et d'imaginer ce qui pouvait lui être bénéfique : j'ai parfois eu l'impression de retravailler le mien. Cette collaboration, à laquelle je ne m'attendais pas ou feignais de ne pas m'attendre pour la raison qu'elle m'effrayait, m'a comblée. Je vous prie de ne pas tenir compte de mon narcissisme mal maîtrisé, des bavures d'orgueil, des audaces immodestes. Avec amitié, avec gratitude,

Elena Ferrante

*Rome, 29 janvier 1995*

Chère Elena,

Le film est prêt. Il reste encore un peu de travail (montage du son et mixage, étalonnage de la copie finale), mais la copie de travail que nous sommes en mesure de projeter renferme substantiellement tout. *L'amour meurtri* sortira en salles en avril.

Je vous ai écrit pour la dernière fois en août, à un mois du début du tournage. Les mois suivants ont été d'une telle intensité qu'il m'est difficile de vous relater dans une lettre les émotions et les réflexions qui ont marqué cette période à la fois enthousiasmante et épuisante. Je peux juste vous dire que je vous suis reconnaissant de m'avoir permis de réaliser ce film, que j'aime de façon absolue et indépendamment de l'accueil qu'il aura. S'il est une confiance que je serais heureux de ne pas avoir trahie, c'est bien la vôtre.

Votre dernière lettre m'a été très précieuse. Je l'ai gardée pendant tout le tournage, elle m'a aidé non seulement à polir et perfectionner le scénario, mais aussi à affronter de manière définitive les passages les plus obscurs. Elena, voulez-vous venir voir le film à Rome ? Je connais votre réserve et je n'entends violer en aucune façon votre désir de ne pas apparaître en public. Choisissez le moment et le moyen, ou, si vous ne le voulez pas, dites-moi non, je comprendrai très bien. Mais, sachez-le, Anna, mes collaborateurs et moi-même vous

avons aimée et respectée, nous avons toujours pensé que nous tournions ce film avec vous.

Je vous envoie mon affection et j'espère avoir bientôt de vos nouvelles.

Mario

Cher Mario,

Votre invitation m'a beaucoup compliqué la vie. Il est inutile de vous dire combien je désire voir le fruit de votre travail, j'y tiens tout particulièrement. Mais en ce moment, chaque jour est comme un pari pour moi. Je travaille d'arrache-pied à un nouveau texte – j'ai du mal à le qualifier de roman, j'ignore ce dont il s'agit vraiment –, dans la rédaction duquel je me lance chaque matin, en proie à la crainte de m'enliser. Je sais par expérience (une très mauvaise expérience) qu'un accident risquerait d'amoindrir l'impression de nécessité des pages que j'écris ; quand cette impression s'affadit, c'est le travail de plusieurs mois qui disparaît, et il ne me reste plus qu'à attendre une autre occasion.

Bien entendu, assister à la projection de votre film n'a rien d'un accident. J'ai beau avoir tenté, au cours de ces derniers mois, de le considérer comme une opération artistique indépendante, pas tant de *L'amour harcelant* que du sentiment que j'en garde, je ne serai sans doute pas capable d'être une spectatrice désinvolte. L'opinion que j'ai de vous – de la passion et de l'intelligence avec lesquelles vous vous êtes lancé dans ce travail – m'empêche de me leurrer. Il m'est aisé de prévoir les effets d'une œuvre qui, je l'imagine, s'abattra sur moi avec beaucoup plus d'énergie que celle dont j'ai eu besoin pour écrire mon livre. Bref, je suis certaine que votre film me marquera profondément et qu'il me faudra pendant un certain temps régler une nouvelle fois mes comptes avec moi-même, avec ce que j'ai fait jusqu'à présent, avec ce que je compte faire à l'avenir. Voilà pourquoi, après bien des hésitations, j'ai décidé de me concentrer sur mon nouveau texte et d'essayer de l'achever sans m'exposer à des interruptions qui risqueraient d'être définitives.

Cette décision n'a pas été prise sans souffrance. Le désir d'être assailli par votre film (dont le succès me paraît évident depuis l'instant où j'ai lu le scénario) est au moins aussi fort que celui qui me pousse à chercher un refuge solide. Bien sûr, je ne résisterai pas longtemps et je finirai par ne plus trouver de protection adéquate. Cependant, je suis persuadée que, jusqu'à ce moment-là, vous comprendrez sinon ma réserve (je suis bien peu réservée), du moins mes craintes.

Bien affectueusement,

Elena Ferrante

*La correspondance Martone-Ferrante à propos du scénario de L'amour meurtri a été publiée dans Linea d'ombra, numéro double 106, juillet/août 1995.*

- 
1. Née en 1950, Anna Bonaiuto est une actrice de théâtre, de cinéma et de télévision, récompensée par plusieurs prix.
  2. Ce film de Mario Martone date de 1992.
  3. Aujourd'hui députée européenne dans le groupe de centre droit, la petite-fille de Mussolini était alors députée de Naples et membre du parti d'extrême droite Alliance nationale.

## 6

### *Hiérarchies médiatiques*

Cher Francesco Erbani<sup>1</sup>,

Votre lettre m'a touchée par sa franche sécheresse, qualité que seule l'écriture des êtres limpides possède. Si j'étais sûre de savoir répondre avec la même transparence aux questions que vous comptez me poser, je dirais d'accord, interviewez-moi. Mais je cherche mes idées en courant derrière les mots et j'ai besoin de quantité de phrases – en vérité, des palabres fort embrouillées – pour esquisser la moindre réponse. Cela ne signifie pas que je n'aurais pas plaisir à bavarder un moment avec vous. Votre lettre, en raison même de la claire exposition qui la caractérise, m'a donné envie de vous poser à mon tour une question. La question est la suivante : vous dites que vous avez lu mon livre il y a un an et que vous l'avez apprécié, dans ce cas pourquoi n'avez-vous mûri le projet de me contacter que maintenant, après avoir appris qu'un film allait être tiré de *L'amour harcelant* ?

Si nous devons affronter non une interview, mais une agréable conversation, je débattrais surtout avec vous des raisons de ce long délai en partant par exemple d'une de vos observations. Vous écrivez, mais moins brutalement que je ne le résume : votre livre me dit quelque chose, mais votre nom ne me dit rien. Question : si mon livre ne vous avait rien dit et que mon nom vous ait dit quelque chose, auriez-vous mis moins de temps pour me proposer une interview ?

Ne voyez pas dans cette question une manifestation d'aigreur, ce n'est pas le cas, je profite juste de votre écriture sans dissimulation pour soulever sans dissimulation un problème qui me tient particulièrement à cœur. Voici ce que j'entends vous demander : du point de vue médiatique, un livre est-il avant tout le nom de celui qui l'a écrit ? Le retentissement de l'auteur ou, pour mieux dire, du personnage d'auteur qui entre en scène grâce aux médias est-il un support fondamental pour le livre ? La publication d'un bon livre ne suffit-elle pas à faire la une des pages culturelles ? Qu'un nom susceptible de dire quelque chose aux rédactions ait signé un livre quelconque fait-il mieux la une ?

Je pense que la bonne nouvelle est toujours la suivante : un livre qu'il vaut la peine de lire est sorti. Je pense aussi que les véritables lectrices et lecteurs se moquent bien de savoir qui l'a écrit. Je pense que les lecteurs d'un bon livre souhaitent tout au plus que l'auteur d'un bon livre continue de travailler avec honnêteté et écrive d'autres bons livres. Je pense enfin que même les auteurs de classiques ne sont qu'un agglomérat de lettres mortes, comparés à la vie qui enflamme leurs pages dès qu'on commence à les lire. C'est tout. Pour employer une formule, même Tolstoï est une ombre insignifiante lorsqu'il se promène en compagnie d'Anna Karénine.

Vous allez me dire : que voulez-vous, c'est la loi tacite des journaux qui impose ce genre de procédés ; si quelqu'un n'est personne, je ne peux pas lui offrir de place ; si personne, à Naples, n'a entendu mentionner l'auteure de *L'amour harcelant*, pourquoi faudrait-il parler de votre livre, vous interviewer dans les pages d'un grand journal ? Uniquement parce que vous avez écrit un livre correct ?

Vous avez raison, vous avez agi de la seule façon possible aujourd'hui du point de vue journalistique. Vous avez attendu un événement susceptible de justifier un article, un titre, sur un livre qui ne vous avait pas déplu. L'événement s'est produit au bout d'un an : on adapte ce livre au cinéma, le réalisateur est connu, il est possible à présent d'interviewer cette femme qui n'a même pas de renommée locale. Enfin, clairement, vous m'avez montré avec politesse, peut-être avec mélancolie, que c'est l'événement-film qui transforme mon livre en un objet digne d'une interview.

Bien, je ne me plains pas. Je me réjouis que *L'amour harcelant* soit

adapté au cinéma, j'espère que cela apportera au livre d'autres lectrices, d'autres lecteurs. Mais devrais-je me réjouir aussi de constater qu'un livre devient remarquable pour les pages culturelles parce qu'on l'adapte au cinéma ? Devrais-je me réjouir aussi d'être promue au rang d'auteure interviewée grâce au nom d'un autre auteur, Martone, qui fait du théâtre, du cinéma, secteurs que les médias exhibent avec plus de tapage ? Devrais-je me réjouir que le film signale l'existence du livre ? Ne croyez-vous pas qu'accepter des hiérarchies de ce genre, les considérer comme naturelles, encourage l'idée selon laquelle la littérature occupe le niveau le plus bas dans le classement de la jouissance culturelle ? Une initiative journalistique capable de tout balayer et de dire au public : « Lisez les livres, regardez les films, allez au théâtre, écoutez de la musique et fondez votre goût sur les œuvres, non sur la mise en scène rédactionnelle des quotidiens, des magazines, des chaînes de télévision » ne serait-elle pas préférable ?

Je m'arrête ici et vous remercie beaucoup de votre aimable proposition.

*Ce courrier, non daté, remonte sans doute à l'année 1995. Il n'a pas été expédié. Il est né en réponse à la lettre suivante de Francesco Erbani :*

Chère Madame Ferrante,

Il y a un an, j'ai eu votre roman entre les mains. Je l'ai ouvert avec curiosité, j'ai lu le début et j'en ai eu le souffle coupé. Je suis né à Naples à la fin des années cinquante et j'entretiens une certaine familiarité avec les écrivains napolitains, ceux qui appartiennent à la génération de l'immédiat après-guerre, actifs dans les années soixante-dix, les plus jeunes. Mais votre nom ne me disait rien. Et puis, cet incipit si brûlant... J'ai lu *L'amour harcelant* en l'espace de deux jours, parfois avec avidité, séduit par les couleurs que la ville me semblait dégager. Puis je l'ai laissé flotter dans ma mémoire. Il y a quelque temps, j'ai découvert que votre livre serait adapté au cinéma et j'ai mûri le projet de vous contacter.

Je suis journaliste, je travaille aux pages culturelles de *La Repubblica* et je serais très heureux de vous interviewer. Comme on



m'a parlé de votre réserve, je crains que vous ne refusiez, mais j'espère également qu'une conversation publiée dans un journal constituera un écart à une règle que j'admire.

Si vous acceptiez, je pourrais vous rendre visite. Si vous préférez, je vous transmettrai mes questions par écrit.

J'attends avec confiance votre réponse.

Cordialement,

Francesco Erbanì

*À l'occasion de la première édition du présent ouvrage, Erbanì écrit à l'auteure cette missive :*

... Les arguments que vous soulevez sont réels [...] : les mécanismes du spectacle me font moi aussi souffrir [...], tout comme la réduction du travail littéraire à l'état de produit. Vous avez raison d'affirmer que, souvent, les journaux ne parlent pas des livres pour leur valeur et qu'on néglige des auteurs parce qu'« ils ne sont personne ». Mais le problème est ailleurs : si je ne vous ai pas écrit après la lecture de votre livre, au cours de l'été 1993, je crois, ni ne vous ai proposé d'interview, c'est uniquement parce que je ne travaillais pas à *La Repubblica* à l'époque, mais dans une agence de presse, de surcroît au service international. J'en ai parlé deux ans plus tard, dès que cela m'a été possible, en saisissant l'occasion du film de Martone.

---

1. Né en 1957, responsable des pages culturelles du quotidien *La Repubblica*, Francesco Erbanì a également écrit plusieurs essais dénonçant les scandales environnementaux et urbanistiques en Italie.

## 7

### *Oui, non, je ne sais pas*

#### Hypothèses d'une interview laconique

Chère Sandra,

J'ai le regret de t'annoncer que je n'arrive pas à répondre aux questions d'Annamaria Guadagni<sup>1</sup>. La faute n'incombe pas aux questions – elles sont belles et profondes –, mais à moi-même. Résignons-nous et évitons de promettre des interviews que, de fait, je ne donne pas. Avec le temps, j'apprendrai peut-être. Mais, j'en suis persuadée, avec le temps plus personne n'aura envie de m'interviewer et, par conséquent, le problème sera réglé.

En vérité, chaque question m'incite à rassembler mes idées, à fouiller dans des livres que j'aime, à utiliser de vieilles notes, à expliquer, à faire des digressions, à raconter, à avouer, à argumenter. Ce sont des activités que j'apprécie et que je pratique, mieux, des activités qui constituent la meilleure partie de mes journées. Or, je finis toujours par constater que j'ai réuni des réflexions non pour une interview ni même pour un article (ainsi que me le propose gentiment Annamaria Guadagni), mais pour une nouvelle-essai et, bien entendu, je me décourage. Quel intérêt, pour un journal, de recueillir dix pages denses, voire plus, pour chaque question de l'interview ?

Alors, comme je suis têtue, je mets tout de côté et tente de trouver quelques phrases fulgurantes, susceptibles d'exprimer le sens des

pages que j'ai accumulées entre-temps. Or, bien vite, ces phrases ne me paraissent plus du tout fulgurantes, mais tantôt futiles, tantôt prophétiques, surtout stupides. Par conséquent, j'abandonne, très déprimée.

Les interviews devraient peut-être toutes obéir à ce schéma :

Q. Est-il erroné de penser que la mère de *L'amour harcelant* ne fait qu'un avec Naples ?

R. Je ne crois pas.

Q. Avez-vous fui Naples ?

R. Oui.

Q. L'imparfait est-il pour vous la véritable dimension de l'écriture ?

R. Oui.

Q. Se fondre avec sa propre mère ne signifie-t-il pas de fait perdre sa propre identité de femme, s'égarer ?

R. Non.

Q. *L'amour harcelant* est-il le besoin de posséder sa mère ?

R. Oui.

Q. Est-ce votre regard déformé qui donne l'impression de se déplacer dans une hallucination, parmi des corps irréels ?

R. Je ne sais pas.

Q. Ne pensez-vous pas que votre livre, une fois à l'écran, pourrait engendrer un film à mi-chemin entre le polar et l'horreur ?

R. Oui.

Q. Avez-vous aidé Martone à écrire le scénario du film ?

R. Non.

Q. Irez-vous le voir ?

R. Oui.

Une telle interview n'aurait toutefois aucun intérêt pour Annamaria Guadagni. Et puis il me suffit de relire les « oui », les « non », les « je ne sais pas » pour avoir envie de recommencer du début. Par exemple, en creusant bien, les « je ne sais pas » pourraient révéler que j'en sais assez ou même trop. Et certains « oui », sous l'effet des arguments, pourraient se changer en « non ». Quant aux « non », à force de fouiller, ils pourraient se muer en des « je ne sais pas ». Bref, chère Sandra, laissons tomber, faites en sorte qu'Annamaria Guadagni me pardonne et excusez-moi, Sandro et toi, de compliquer votre vie d'éditeurs. À bientôt,

*Cette lettre de mars 1995 fait allusion aux questions suivantes de la journaliste Annamaria Guadagni :*

Chère Elena,

Je me réjouis que vous ayez accepté de répondre à mes questions. Mais, puisque nous ne communiquerons qu'à travers l'écriture, il est possible de travailler d'une autre façon : par exemple, vous pourriez écrire vous-même un article qui irait un peu dans le sens de ma curiosité. Voyez ce que vous préférez, je vous laisse le choix. Je vous prierais aussi de me fournir quelques informations sur votre vie et sur votre profession actuelle. Bien entendu, ce qui vous semble opportun. On ne sait rien de vous, sinon que vous vivez en Grèce. De fait, je partirais peut-être de là, de l'éloignement, pour vous poser mes questions.

1. Dans mon imagination, la mère suicidaire de *L'amour harcelant* se fond avec la ville. Une Naples blême, vulgaire et vitale, haïe et aimée. Est-ce une impression erronée ? Et vous, avez-vous fui Naples ?

2. L'enfance est une usine de mensonges qui perdurent à l'imparfait. L'imparfait est le temps des romans et des contes. Combien de temps dure-t-il ? À l'infini ? Est-ce la dimension dans laquelle on peut être Amalia mais aussi son mari, Caserta, mais aussi son fils, Antonio ? Bref, est-ce pour vous la dimension de l'écriture ?

3. La féminité se définit sur la relation mère-fille. Mais la bataille de l'identité consiste à se trouver, en se détachant de l'autre, de la mère. Un des aspects les plus inquiétants de votre roman est qu'il semble effectuer ce parcours à l'envers : au commencement, il y a deux femmes, qui finissent peu à peu par se confondre. Je crois que, de cette façon, la fille s'égare. Êtes-vous d'accord ? Se perd-elle ou se trouve-t-elle ?

4. À la fin du roman, il y a une sorte de révélation : la jalousie du mari d'Amalia n'est autre que la jalousie de Delia, qui, d'ailleurs, découvre ou se rappelle qu'elle l'a provoquée par une délation

enfantine. Un embrouillamini où les rêveries sur l'amant de sa mère se confondent avec celles d'une séduction de Delia enfant de la part du grand-père d'Antonio. Mais qu'est-ce que l'amour harcelant ? Le moteur de tout ? Le besoin de posséder sa mère ?

5. Les corps de votre roman semblent irréels. Est-ce à cause de ce regard un peu déformé qui donne la sensation de se déplacer dans une hallucination ?

6. En imaginant cette histoire sur un écran de cinéma, on repense à des échanges d'identités célèbres. *Psychose* d'Alfred Hitchcock ou *Le locataire* de Roman Polanski. Un résultat à mi-chemin entre le polar et l'horreur. Qu'en dites-vous ?

7. Avez-vous aidé Martone à rédiger le scénario de son film ? Irez-vous le voir ?

Je vous prierais de m'envoyer dès que possible un texte qui n'excède pas quatre feuillets. Il sera publié dans *L'Unità*, probablement avec une interview de Martone à propos de son film. Je serais heureuse de vous rencontrer.

En attendant, merci pour tout. Avec toute ma sympathie,

Annamaria Guadagni

## 8

### *Les vêtements, les corps*

#### *L'amour harcelant à l'écran*

Cher Mario,

J'ai vu et revu le film, il est très beau, je le considère comme extrêmement important. Je ne peux vous en dire plus, mon état de spectatrice très impliquée me l'interdit. Voilà pourquoi je vais tenter de commenter non le résultat artistique auquel vous êtes parvenu, mais les sentiments que votre œuvre a suscités en moi. Je doute cependant de pouvoir achever cette lettre, tant j'ai les idées embrouillées, je crains de ne pas trouver de fil conducteur assez satisfaisant.

Ce film, je vous le dis sans tarder, m'a plongée dans un grand malaise. Pour être à même de le réaliser, vous avez imprimé au livre – à juste titre – une forte secousse qui l'a dépouillé de son habit littéraire. Les lieux, les êtres et les faits apparaissent chez vous dans leur détermination la plus matérialiste et, à mes yeux, dans leur identification la plus nue. Dès les premiers instants, l'inquiétude que m'ont toujours causée Naples, ses sons et ses mots a jailli de l'écran pour s'abattre sur moi. Les personnages de mon roman sont presque tous redevenus des êtres vivants, des corps en mouvement sur des arrière-fonds connus, des individus qui, par je ne sais quel miracle, ressemblent souvent aux habitants de ma mémoire. L'histoire

angoissante que j'avais racontée s'est pour la première fois montrée à moi avec clarté. Cela m'a beaucoup troublée, j'ai failli me dérober. Dans un premier temps je n'ai pas réussi à comprendre ce qui était réellement arrivé à mon livre, je me suis demandé par quel mystère il m'avait fallu attendre ce moment pour *voir*, exposée jusque dans ses conséquences les plus extrêmes, l'histoire dont j'étais l'auteure. J'avais beau y avoir pensé à plusieurs reprises, je n'avais à l'évidence pas mesuré que, lorsqu'on a affaire à un cinéaste de votre talent, tout ce qui est déguisé ou inventé sur la page pour que le récit fonctionne devient sur l'écran émotivement négligeable, presque invisible, alors que le noyau vivant qui anime toute chose se dévoile avec une force insoutenable.

Ne vous méprenez pas, je n'ai pas changé d'avis, le travail que vous avez effectué avec vos collaborateurs me réjouit et me touche. Mais il m'a aussi bouleversée. J'espérais en secret qu'on verrait surtout à l'écran le processus qui, dans mon livre, amène une femme adulte, Delia, à comprendre qu'elle a utilisé son hostilité enfantine contre sa mère dans un trouble jeu masculin tendant à l'usage, au contrôle et à la violente domination d'un corps de femme trop séduisant. J'imaginais que le reste demeurerait en arrière-fond, qu'il n'affleurerait que ça et là, au-delà des mouvements de l'intrigue, tel un signal lumineux. Bref, j'étais plus ou moins préparée à voir une Delia aussi déterminée que le détective d'un thriller traversant une ville masculine qu'attitudes publiques et privées rendent ingouvernable. Or, ce n'est pas ce que vous avez fait, ou plutôt vous ne vous en êtes pas contenté. Vous avez, certes, mené habilement l'enquête de la femme parmi des hommes dont les mouvements échappent à tout ordre, guidés par les pires aspects du passé de Naples, des aspects non rachetables. Vous avez montré les corps de Caserta, de l'oncle, d'Antonio, du père et même du candidat dans un enchevêtrement de haines, de complicités et de faiblesses, à l'intérieur d'un réseau de misères, de pouvoirs et d'influences hiérarchiquement constitués. Et vous avez placé dans les yeux de Delia un regard moqueur, agressif, sexuellement dégoûté ou désabusé, parfois rempli de pitié. Vous ne vous êtes pas arrêté là. Non, vous avez aussitôt obscurci, ou presque, les mécanismes de l'intrigue et distingué avec un regard très perçant, dès les premières scènes, les articulations de la relation mère-fille. Voilà ce qui m'a troublée. Je suis incapable de décrire le choc émotif

que m'ont causé le regard de Delia sur sa mère qui allaite et le mouvement d'Amalia entre enfants-travail-mari : Licia Maglietta<sup>1</sup> est une *jeune mère* parfaite, d'une vérité lancinante. L'*imago* du corps maternel, que Delia aime et rejette avec une passion d'enfant entêtée, pressante, dans son demi-sommeil d'adulte, est, tout au long du film, empreinte de vérité, d'une vérité insoutenable.

J'ai éprouvé une gêne pénible en assistant au réveil de Delia, lorsque sa mère âgée – Angela Luce<sup>2</sup> a une allure pour le moins troublante – lui apporte une tasse de café, lui parle d'un ton empreint d'une affection crispante, l'effleure et s'assied à côté d'elle, tandis que la fille, presque immobile, laisse échapper une voix engourdie par le sommeil, l'amour et l'hostilité. Mais les passages les plus efficaces et les plus perturbants résident, pour moi, dans le mouvement halluciné de l'ascenseur : le choc entre les corps, le mélange d'attirance et de répulsion, la mère au ventre gonflé, la fille au ventre vide – le tout dans des tonalités qui semblent photographier la réalité psychique plutôt que la réalité physique. Ce que je trouve vrai dans le film et, par conséquent, difficile à regarder se niche là, dans l'*obsession* que la fille éprouve pour la mère. Les épisodes que j'estime les plus forts sont ceux où vous offrez d'excellentes solutions visuelles à la montée des sentiments de Delia. À savoir : votre récit de la scène de l'autobus, sa transposition dans l'hallucination du tramway, l'usage que vous faites de l'acteur extraordinaire qui interprète le rôle de l'oncle. À savoir : la matérialité des femmes à moitié nues dans la boutique des Vossi, le mélange de gêne et d'ostentation auquel Delia est en proie quand elle change de robe. À savoir : Anna Bonaiuto sous la pluie dans une Naples angoissante, les mouvements de son corps jusqu'à l'espèce de grotte que représente le sauna, jusqu'à la scène magnifique, aussi bien par ses qualités visuelles que par ses qualités symboliques, de la masturbation dans l'eau (une scène bien plus fascinante que dans mon livre : le changement de décor pour l'échange sexuel entre Delia et Antonio fonctionne parfaitement, et dans ce cas aussi l'image de l'acteur sur l'écran me stupéfie, balaie l'invention et débouche dans la réalité que je connais).

Mais c'est dans votre mise en scène du jeu des vêtements que vous excellez et me troublez le plus. Vous avez montré que l'hypothétique fétichisme de Caserta n'a pas de valeur en soi : c'est le moteur qui permet à Delia de *s'arracher* aux vêtements *masculins* dans lesquels elle



arrive à Naples, pour enfiler, en un échange obscur, les vêtements *féminins* qu'Amalia comptait lui offrir, jusqu'à l'habit vide du sous-sol. Vous avez montré que, pour Delia, les vêtements ne sont qu'un semblant de corps : le corps de la mère, corps enfin endossable, corps mort mais, pour cette raison même peut-être, corps vivant à jamais en elle, élan vers une autonomie future. Ce faisant, vous avez réalisé des scènes mémorables, où l'émotion atteint son comble : Delia qui cherche l'odeur de sa mère dans la seule pièce de tissu que celle-ci portait lors de sa noyade, le soutien-gorge flambant neuf des sœurs Vossi ; Delia qui se nettoie les mains sur son pantalon, après avoir tiré d'un sac-poubelle les vêtements d'Amalia, en un geste à mon avis magnifique ; Delia qui passe les vêtements qui lui étaient destinés et découvre peu à peu qu'ils ont été portés par sa mère avant sa mort ; sans compter la robe rouge que Delia met pour la première fois dans le magasin des Vossi.

Sur l'écran explose alors une image extraordinaire, à laquelle je souhaite un grand avenir, bien que cela m'ait valu un coup au cœur. Ce corps en rouge qui mène son enquête dans une Naples parfois expressionniste, dévorée par une passion obscure et harcelante, constitue à mon avis un moment important pour l'iconographie du corps féminin, synthèse d'une femme à la recherche de soi, un mouvement qui, pour Delia, va de la glaciale masculinisation de façade à la récupération du corps originel de la mère au fond des enfers du sous-sol, et plus encore à la certitude que l'acceptation de son lien avec Amalia a eu lieu, que le flux historique de mère en fille s'est reconstruit et que l'inconfessable a été prononcé entre-temps.

J'aime énormément la chute, la façon dont vous faites disparaître le rouge du corps de Delia pour le faire réapparaître sur le grand corps d'Amalia ; cet échange bleu-rouge, rouge-bleu ; cette succession d'expressions de compréhension, de satisfaction, de contentement, d'acceptation, de souffrance sur le visage de Delia, tandis qu'elle imagine ce qui est arrivé à sa mère sur la plage ; cette manière conclusive, mais aussi subtilement inquiétante, de déclarer – dans des vêtements qui lui appartiennent définitivement – aux jeunes gens du train qu'elle se prénomme Amalia.

Cette explicitation visuelle d'une articulation psychique fort ardue vous conduit à un résultat excellent – et douloureux dans son identification physique lancinante. C'est justement de cette chute que

j'aimerais une nouvelle fois vous féliciter : vous m'avez beaucoup émue, vous m'émouvez encore alors que je vous écris. Vous avez donné une forme visuelle et une solution de dialogue très intelligentes aux deux phrases qui concluent mon roman : « Il y avait eu Amalia. J'étais Amalia. » Le plus-que-parfait devait apporter une conclusion définitive à l'histoire exceptionnelle et unique d'Amalia. L'imparfait tendait, en revanche, à la rouvrir, suggérant une nuance d'inachèvement perturbant et lui attribuant une durée chez Delia, qui pouvait à présent accueillir en connaissance de cause sa mère en elle et en offrir une représentation. Or, quelle direction avez-vous prise ? Vous avez mis en scène un fragment du retour en train de Delia. Vous avez apporté par cette perspective visuelle d'éloignement de Naples une synthèse visionnaire de la fin de la vie d'Amalia. Puis vous avez filmé la carte d'identité de Delia, vous avez montré avec quelle habileté elle greffe sur sa physionomie la coiffure démodée de sa mère. Enfin, vous avez introduit la question du garçon à propos de la carte d'identité : « Elle est périmée ? » et fait en sorte que Delia se présente au jeune homme sous le prénom d'Amalia. Par cette transposition visuelle d'un jeu de temps verbaux, vous avez démultiplié l'admiration que j'éprouve à votre égard et m'avez aussi débarrassée des préjugés que je nourrissais sur les limites du récit cinématographique.

*Lettre de mai 1995, inachevée, non expédiée.*

---

1. Née en 1954 à Naples, cette actrice de théâtre, cinéma et télévision est également dramaturge. Elle a joué dans quatre films de Mario Martone et remporté de nombreuses récompenses pour son rôle dans *Pain, tulipes et comédie* de Silvio Soldini (2000).

2. Née en 1938, cette actrice et interprète de chansons napolitaines a notamment joué dans *Le Décaméron* (1971) de Pier Paolo Pasolini.

*Écrire en cachette*Lettre à Goffredo Fofi<sup>1</sup>

Cher Goffredo Fofi,

J'ai le regret de vous annoncer que je suis incapable de répondre de façon synthétique aux questions que vous m'avez adressées. Je n'ai à l'évidence pas assez réfléchi à un certain nombre de ces interrogations, et il m'est difficile, voire impossible, d'élaborer des formules approfondies. Voilà pourquoi je tenterai d'esquisser des réponses dans le seul but de dialoguer avec vous, au-delà de vos nécessités professionnelles. Je vous prie par avance de me pardonner les confusions ou les contradictions auxquelles vous vous heurterez.

Je commence par la fin, essentiellement parce que les dernières questions me permettent de partir de faits. Non, je n'ai jamais été en analyse, même si l'expérience analytique m'a souvent intriguée. Je ne possède même pas ce que vous qualifiez de culture psychanalytique, en admettant que vous indiquiez par cette expression une sorte d'empreinte culturelle, un point de vue dominant, un spécialisme. Affirmer que j'ai une culture féministe me paraît également excessif. En raison de certaines limites d'ordre caractériel que j'ai eu du mal à accepter, mais à l'intérieur desquelles je vis aujourd'hui sans grands émois et sans grands regrets, je ne me suis jamais exposée en public, je

n'ai pas pris parti pour quoi que ce soit, je n'ai pas le courage physique que ce genre de choses requièrent. Voilà pourquoi j'ai des difficultés aujourd'hui à m'attribuer une histoire personnelle qui ne soit pas totalement privée (un parcours de lectures, des sympathies livresques) et par là même inintéressante. J'ai grandi par addition de choses vues, écoutées, lues ou griffonnées, rien de plus. Dans ce tableau timide d'auditrice muette, je peux dire que je me suis un peu intéressée à la psychanalyse, suffisamment au féminisme, et que je me sens proche de la pensée de la différence. Mais j'ai exploré aussi d'autres domaines que la psychanalyse, le féminisme et la réflexion actuelle des femmes. Je suis heureuse que *L'amour harcelant* ne les trahisse pas dans leur immédiateté.

J'ai plus de peine à évoquer ce que vous désignez par la formule « garder ses distances envers les médias ». Cette intention de ma part s'explique, je le crois, non seulement par les traits de caractère auxquels j'ai fait allusion plus haut, mais aussi par un désir un peu névrotique d'intangibilité. Dans l'expérience qui est la mienne, l'effort-plaisir d'écrire touche tous les points du corps. Quand un livre est achevé, j'ai l'impression qu'on a fouillé en moi avec une intimité excessive et il me semble n'avoir qu'un seul désir : reprendre mes distances, recouvrer mon intégrité. En publiant, j'ai découvert non sans soulagement que le texte, une fois imprimé, change de lieu. Alors que je le portais en moi, il me faudrait lui courir après, ce dont j'ai décidé de m'abstenir. Je souhaite être en mesure de penser que, si mon livre pénètre dans le circuit des marchandises, rien ne m'oblige à suivre le même parcours. Mais peut-être aimerais-je croire aussi – de temps en temps sinon toujours – que ce « mien » que je lui attribue n'est en réalité qu'une convention : ainsi, les lecteurs que l'histoire dégoûterait ou enthousiasmerait seraient, suivant une logique erronée, dans l'incapacité d'éprouver dégoût ou enthousiasme pour ma propre personne. Les vieux mythes qui traitent de l'inspiration disaient peut-être une vérité : lorsqu'on crée, on est habité par autre chose, on devient autre. Mais quand on cesse d'écrire, on redevient soi-même, l'être qu'on est d'ordinaire, avec ses occupations, avec ses pensées, avec son langage. C'est pourquoi je suis à présent de nouveau moi, je reste là, j'accomplis mes tâches quotidiennes, je n'ai pas de rapport avec le livre ou, mieux, j'en ai eu, mais je ne peux plus en avoir.

D'ailleurs, c'est aussi valable pour le livre, il ne peut plus revenir en moi. Il me reste donc à me protéger de ses effets, et c'est ce dont je m'efforce. Je l'ai écrit pour m'en libérer, non pour en être sa prisonnière.

Naturellement, ce n'est pas tout. Dans ma jeunesse, j'avais une idée totalisante de la littérature. À mes yeux, écrire consistait à viser les sommets, à négliger les résultats intermédiaires, à se donner à la page sans réserve. Au fil des ans, j'ai combattu cette surestime de l'écriture littéraire au moyen d'une sous-estime pointilleuse (il y a beaucoup d'autres choses qui méritent un dévouement sans limites) et, ayant atteint un équilibre – j'ai une vie que je juge satisfaisante aussi bien sur le plan privé que sur le plan public –, je ne désire pas revenir en arrière, j'entends conserver ce que je considère comme une petite conquête. Bien entendu, je suis heureuse que *L'amour harcelant* soit apprécié, je suis heureuse qu'il ait inspiré un grand film. Mais je n'entends pas renouer avec une idée de la vie où la réussite de sa personne se mesure à la réussite de la page écrite.

Il y a aussi le problème de mes choix inventifs, que je ne suis pas capable d'expliquer avec clarté, en particulier à ceux qui pourraient tirer du texte des phrases ou des situations susceptibles de les blesser. J'ai l'habitude d'écrire comme si j'avais à répartir un butin. J'attribue à un personnage précis un trait d'Untel, à un second une phrase d'un Autre ; je reproduis des situations qu'ont vraiment vécues des individus que je connais ou ai connus ; je me fonde sur de « vraies » expériences, mais non telles qu'elles se sont réellement déroulées, plutôt en considérant comme « réelles » les seules impressions ou rêveries qui sont nées durant la période où ces expériences ont eu lieu. Voilà pourquoi mes textes regorgent de références à des situations et des événements qui se sont vraiment produits – mais réorganisés et réinventés de façon à en être transformés. Ainsi, plus je garde mes distances avec mon écriture, plus elle devient ce qu'elle veut être : une invention romanesque. Plus je m'en rapproche et m'y plonge, plus les détails réels écrasent le romanesque, et le livre cesse d'être un roman, il risque de blesser avant tout ma personne, tel le compte rendu malveillant d'une ingrate irrespectueuse. Je tiens donc à ce que mon livre s'éloigne le plus possible de moi afin qu'il puisse offrir sa vérité romanesque et non les fragments d'autobiographie accidentels qu'il

contient.

Mais les médias, en particulier quand ils rattachent des photos de l'auteur au livre, une performance médiatique de l'écrivain à la couverture de l'ouvrage, prennent justement la direction opposée. Ils effacent toute distance entre l'auteur et le livre, ils font en sorte que l'un se dépense en faveur de l'autre, ils mêlent au premier les matériaux du second, et vice versa. Ces formes d'intervention suscitent en moi ce que vous qualifiez avec justesse de « timidité privée ». J'ai longuement travaillé en me jetant la tête la première dans la matière que je comptais raconter pour puiser dans mes expériences et celles d'autrui ce que je pouvais en tirer de « public », ce qui me semblait susceptible d'être extrait de voix, de faits, de personnes proches et lointaines, afin de construire des apparences et un organisme narratif doté d'une cohérence publique. Une fois que cet organisme a atteint tant bien que mal son équilibre, pourquoi devrais-je me livrer aux médias ? Pour continuer de mêler son souffle au mien ? Je crains non sans raison que, dépouillés par leur nature actuelle de véritable « intérêt public », les médias ne tendent à redonner un caractère purement privé à un objet qui est né justement pour offrir à l'expérience individuelle un sens moins circonscrit.

Ce dernier ordre du discours mérite peut-être d'être débattu. Y a-t-il un moyen de sauvegarder le droit d'un auteur à déterminer une fois pour toutes, uniquement à travers sa propre écriture, ce qui, de sa personne, mérite de devenir public ? Le marché éditorial s'inquiète surtout de savoir si l'écrivain peut devenir un personnage captivant et donc favoriser le parcours mercantile de son œuvre. Si l'on cède, on accepte au moins en théorie que sa personne entière, expériences et sentiments compris, soit mise en vente avec son livre. Mais les nerfs du privé sont trop réactifs. Une fois mis à nu, ils offrent inexorablement un spectacle de souffrance ou de gaieté, de malveillance ou de haine (parfois aussi de générosité, mais exhibée de gré ou de force) ; en tous les cas elles n'ajoutent rien à l'œuvre.

Voilà ce que je voudrais vous dire pour clore ce chapitre : écrire tout en sachant qu'on n'aura pas à se montrer engendrer un espace de liberté créative absolue. C'est un pré carré que j'entends défendre, maintenant que je l'ai expérimenté. Si j'en étais privée, je me sentais brusquement appauvrie.

Venons-en maintenant à Elsa Morante. Je ne l'ai pas rencontrée, je n'ai jamais été en mesure de me présenter aux êtres qui suscitaient en moi les émotions les plus intenses. Si cela m'était arrivé, j'aurais été paralysée, trop stupide pour établir un contact d'une quelconque épaisseur. Vous m'interrogez à propos de filiations, et cela me flatte tant que je risque de dire des bêtises dans le seul but de consolider votre hypothèse. Le problème s'est posé à moi pour la première fois lors de l'attribution du prix Procida à *L'amour harcelant*. Se pouvait-il que mon livre eût un lien, pour mince fût-il, avec cette auteure ? J'ai fouillé les livres d'Elsa Morante à la recherche d'un passage susceptible de justifier, surtout envers moi-même, dans une lettre de remerciement, la légitimité de cette récompense. J'ai surtout cherché dans *Aracoeli*. Cependant, j'ai mal cherché, raison pour laquelle je n'ai rien trouvé qui me permette d'établir un modeste contact. Et puis je ne suis pas une lectrice consciencieuse, dotée d'une bonne mémoire. Je lis énormément, mais de manière désordonnée, et j'oublie ce que je lis. Ou plutôt, j'en conserve un souvenir déformé. À cette occasion, par hâte et un peu par opportunisme, je me suis agrippée à une phrase du *Châle andalou* : « Personne, à commencer par les couturières des mères, ne va penser qu'une mère ait un corps de femme. » C'était une citation facile que je conservais depuis plusieurs années, annotée de diverses façons. J'avais souvent exploré le sentiment d'anxiété que ce passage me transmettait. Il y était dit que des femmes habiles dans l'art de vêtir des corps de femme se voyaient dans l'incapacité d'accomplir leur métier lorsqu'il s'agissait de tailler des habits sur le corps de leur mère. J'avais imaginé des ciseaux qui refusaient de couper, des mètres qui délivraient de fausses mesures, des bâtis qui ne tenaient pas, de la craie qui ne marquait pas. Le corps de la mère provoquait une révolte des instruments de couture, un effacement des compétences. Se vêtir et vêtir d'autres femmes était aisé ; mais vêtir sa mère équivalait à perdre la guerre avec l'Informe, à « fagoter », autre terme typique d'Elsa Morante.

Cet échec des couturières face au corps de leur mère m'a longtemps accompagnée, tout comme une impression plus ancienne de lectrice sans rigueur, encline à rêver sur quelques lignes et rarement attentive aux significations véritables. Cette suggestion est liée à la lecture de *L'île d'Arturo*, effectuée pour la première fois il y a une vingtaine d'années. J'en ai été bouleversée, mais pour des raisons qui me

remplirent alors de honte. Tout au long de ma lecture, je me disais que le véritable sexe d'Arturo était féminin. Arturo n'était autre qu'une adolescente, il ne pouvait en être autrement. Elsa Morante avait beau mettre en scène un « je » masculin, c'était elle que j'imaginai, un déguisement de sa personne, de ses sentiments, de ses émotions. Il ne s'agissait pas d'un « élan » littéraire ordinaire. Je percevais – cela m'est arrivé par la suite avec tous les personnages masculins d'Elsa Morante qui, non sans impudeur, vont jusqu'au bout de leur relation avec leur mère – un déguisement visant à faire, sur le plan littéraire, ce dont les couturières des mères sont incapables : soustraire la figure maternelle (mère morte-Nunziatina-père homosexuel) au fagotage ; profiter des limbes d'une adolescence au masculin – plus libre, comme c'est le cas dans d'autres domaines – pour cesser de la fagoter, pour raconter ce qui, dans l'expérience féminine, n'a pas de forme.

J'ai également réfléchi à l'exergue de Saba dans le but de consolider cette impression. Saba écrit : « Pour moi, si je me retrouve en lui, il me semble bien<sup>2</sup>. » Où que mène « L'enfant passionné » dans son intégrité, seuls continuent de compter pour moi, en ce qui concerne *L'île d'Arturo*, ce vers et ce *en lui* placé là, sous le titre, dans le but d'indiquer : « Il me semble bien de pouvoir me retrouver en écrivant en lui, du dedans d'Arturo. »

D'ailleurs, il arrivera forcément le moment où nous parviendrons à écrire *hors de lui*, non par exigence idéologique, mais parce que, comme les âmes platoniciennes, nous nous retrouverons sans être obligés – par commodité, par habitude, pour prendre des distances avec nous-mêmes – de nous représenter *en lui*. Les couturières des mères, j'imagine, y travaillent depuis longtemps. Tôt ou tard nous apprendrons toutes à ne pas fagoter, à ne pas nous fagoter.

Bref, comment conclure ce chapitre ? J'aimerais qu'il y ait un lien, fût-il ténu, entre *L'amour harcelant* et l'œuvre d'Elsa Morante. Or, je dois l'avouer, bon nombre de caractéristiques stylistiques de cet écrivain me sont étrangères ; je me sens incapable de concevoir des histoires de grande envergure ; j'ai cessé depuis longtemps d'apprécier une vie où la Littérature l'emporte sur tout le reste. En revanche, je suis attirée par certains bas-fonds de la narration. Plus les années passent, moins j'ai honte de m'être passionnée pour les histoires des journaux féminins qui circulaient autrefois chez moi ; de mauvaises



intrigues d'amour et de trahison qui m'ont malgré tout procuré des émotions indélébiles, un désir de trames qui ne soient pas nécessairement sensées, la jouissance de passions fortes et un peu vulgaires. Ce sous-sol de l'écriture, un fond rempli de plaisir que j'ai réprimé pendant des années au nom de la Littérature, me semble lui aussi devoir être exploité, car ce n'est pas seulement parmi les classiques, mais là aussi, que mon envie de raconter a grandi. Et dans ce cas, à quoi bon jeter la clef ?

Venons-en à Naples. Aujourd'hui je me sens surtout attirée par l'Anna Maria Ortese de « La ville involontaire ». Si je parvenais encore à écrire sur cette ville, j'essaierais de rédiger un texte capable d'explorer la direction que ces pages indiquent, une histoire de petites violences misérables, un abîme de voix et d'intrigues, de gestes infimes et terribles. Mais il faudrait alors que je retourne y vivre, ce qui m'est impossible pour des raisons familiales et professionnelles.

Avec Naples, de toute façon, les comptes ne sont jamais réglés, pas même si l'on s'en éloigne. J'ai séjourné pendant des périodes assez longues dans d'autres endroits, mais cette ville n'est pas un endroit quelconque, c'est un prolongement du corps, c'est une matrice de la perception, c'est le terme de comparaison de toute expérience. Tout ce qui a revêtu pour moi un sens durable s'est déroulé à Naples et s'exprime dans son dialecte.

Ce sentiment est néanmoins récent, et c'est le fruit de réélaborations à distance. La ville où j'ai grandi m'est longtemps apparue comme le lieu de tous les dangers. C'était une ville de querelles subites, de coups, de larmes faciles, de petits conflits qui s'achevaient en insultes, en obscénités indicibles et en fractures inguérissables, de sentiments exhibés au point de devenir insupportablement faux. Ma Naples est la Naples « vulgaire » de gens certes « installés », mais toujours habités par la crainte de devoir recommencer à vivre au jour le jour, pompeusement honnêtes, mais prêts en réalité à se livrer à de petites infamies pour éviter de faire mauvaise figure, tapageurs, bruyants, fanfarons, glorieux, mais aussi, sous certains aspects, stalinistes, noyés dans le dialecte le plus anguleux, criards et sensuels, encore privés de la dignité petite-bourgeoise, mais désireux de se doter au moins de ses signes superficiels, convenables et potentiellement criminels, prêts à se sacrifier à l'occasion, ou à la nécessité de ne pas avoir l'air plus bêtes

que les autres.

Je me suis sentie différente de cette Naples, j'y ai vécu en proie à la répulsion, je me suis sauvée dès que possible, je l'ai emportée comme une synthèse, un succédané qui me permet de ne pas oublier que l'existence lèse et humilie par des moyens injustes la puissance de la vie. Cela fait longtemps toutefois que je l'examine au microscope. J'isole des fragments, je les pénètre, je découvre de bonnes choses qui m'échappaient dans ma jeunesse et d'autres qui me semblent aujourd'hui encore plus misérables qu'à l'époque. Cependant celles-ci ne suscitent plus en moi l'hostilité d'autrefois. En fin de compte, c'est une expérience de ville qu'il est impossible d'effacer et qui se révèle utile partout. Je peux me promener dans ses rues et ses ruelles en restant au lit, les yeux fermés ; à chacun de mes retours, j'éprouve d'abord un enthousiasme irrépressible, puis en l'espace d'un après-midi je me mets à la haïr, je régresse, je redeviens muette, j'ai l'impression d'étouffer, je suis envahie par un malaise diffus. Je crois avoir saisi, lorsque j'étais jeune, non pas une de ses phases limitées dans le temps et l'espace, mais les marques d'une dégénérescence qui s'est inexorablement répandue, au point qu'avec ses évocations de temps perdu à retrouver, ou ses remémorations subites, la ville se borne à jouer la sirène perverse : elle utilise les rues, les ruelles, telle montée, telle descente, la beauté empoisonnée du golfe, tout en demeurant un lieu de décomposition, de désarticulation, d'égarement de cet esprit dont j'ai appris non sans mal à me servir loin d'elle. Malgré tout, c'est mon expérience, j'y conserve nombre de sentiments importants, j'en sens la richesse humaine, les couches complexes de ses cultures. J'ai cessé de m'en priver.

Je suis incapable de répondre aux questions que vous me posez sur Delia et Amalia. Je ne pense pas avoir établi consciemment de lien métaphorique entre Amalia et Naples. Dans mon livre et dans mes intentions au moment de sa rédaction, Naples est conçue comme pression, force obscure du monde qui pèse sur les objets, somme de ce que nous appelons la menaçante réalité d'aujourd'hui, destruction par la violence, autour et à l'intérieur des personnages, de tout espace de médiation et de relation civile. Cela dit, dans mon livre, Delia doit simplement réussir à se raconter une histoire, qu'elle connaît de A jusqu'à Z, qu'elle n'a jamais refoulée. Cette histoire s'est juste

empêtrée dans certains endroits de la ville, dans le vacarme du dialecte à travers lequel elle a pris forme. Delia va donc dans le labyrinthe de Naples la chercher, y mettre de l'ordre, régler espaces et temps, se la raconter enfin à voix haute. Ce faisant, elle comprend qu'en cas de succès elle parviendra aussi à additionner à sa propre personne sa mère, le monde de sa mère, ses torts, ses efforts, ses passions réelles ou imaginaires, ses énergies inhibées, celles qui, en revanche, se sont répandues dans les rares canaux auxquels elle a eu accès. Voilà tout. Même le mystère de la mort d'Amalia devient peu à peu négligeable à ses yeux ; mieux, il devient une partie secondaire de son histoire et de celle de sa mère.

C'est vrai, bien entendu, Naples n'est pas une pure toile de fond. Tout en écrivant, je me rendais bien compte que le moindre lieu, le moindre geste, de cette histoire était marqué par une napoléтанéité non rachetée, non rachetable, dotée d'une faible dignité narrative, pénible. Par ailleurs, les efforts de Delia consistaient surtout à relater ce qui lui avait longtemps semblé ineffable, et poursuivre sur ce chemin m'était bénéfique. Il se peut que le personnage le plus fuyant, le moins capturable, le plus densément ambigu, cette Amalia qui encaisse fatigue et coups mais ne plie pas, se soit figé en fin de compte sur la page avec la charge de napoléтанéité la moins délimitable et qu'il se présente donc comme une sorte de femme-ville secouée, piégée, battue, poursuivie, humiliée, désirée et toutefois dotée d'une extraordinaire capacité de résistance. Je serais heureuse qu'il en soit ainsi. Mais il m'est impossible de vous le confirmer.

Du reste, je vous l'avoue, je n'aime pas la fiction qui entend me décrire la Naples d'aujourd'hui, les jeunes d'aujourd'hui, les femmes d'aujourd'hui, la crise qui affecte les familles, les maux dont souffre l'Italie. Ces opérations m'apparaissent toujours, ou presque, comme la mise en scène de lieux communs médiatiques, la poétisation d'un article de magazine, d'un reportage télévisé, d'une recherche sociologique, d'une position de parti. Ce que j'attends d'un bon roman, c'est qu'il m'apprenne du monde d'aujourd'hui ce que seuls le roman, sa formulation, les sensations qu'il présuppose sont en mesure de m'apprendre.

Je ne possède pas d'instruments pour vous parler du film de Mario Martone, raison pour laquelle je préfère garder le silence à ce sujet. Je

lui ai écrit, mais je n'ai pas expédié ma lettre : j'avais l'impression de formuler ce qu'il savait déjà, rien de plus. Je peux toutefois vous parler du scénario, que j'ai lu et relu à l'époque. Dans mon livre, l'intrigue au passé et au présent est entièrement confiée à l'oscillation du dit et du non-dit, oscillation décidée en toute autonomie par la narratrice, *de l'intérieur*. Sur la page, Delia est une première personne littéraire, unique source du discours et unique source de vérité du récit ; personne n'interviendra vraiment *de l'extérieur*. Au cinéma, en revanche, la voix off, quand elle est présente, doit régler ses comptes avec son corps-objet exposé sur l'écran, son extérieur est dominant, raison pour laquelle elle est toujours un pâle reflet de son équivalent littéraire. Il m'est donc paru naturel que Martone choisisse de travailler dans d'autres directions et, probablement, en se fixant d'autres buts.

Par exemple, il fallait que l'histoire de Delia, incarnée, soit inscrite à l'intérieur de la ville *réelle* et dans son dialecte *réel*. Par conséquent, Delia une fois établie en dehors de la voix off, il était obligatoire, tout en travaillant sur ses silences et sur ses demi-mots, de la représenter de l'extérieur, à la recherche d'une vérité qu'elle ignore et qu'elle brûle de découvrir – parcours qui impose ce commentaire auquel vous faites allusion et qui, au-delà des efforts déployés pour exploiter à fond les marges d'ambiguïté possibles, doit forcément placer, montrer, affirmer, nier, éclairer davantage que la parole littéraire à la première personne.

Il m'a semblé, en particulier à la lecture de la dernière version du scénario, que Martone avait trouvé des solutions intelligentes et créatives. Je vous donne un seul exemple, pour éviter de traîner en longueur. J'ai élaboré les derniers mots de la chute en travaillant plus ou moins inconsciemment sur un jeu de temps verbaux : « Il y avait eu Amalia. J'étais Amalia. » Le plus-que-parfait de la première phrase visait à clore de façon définitive l'histoire d'Amalia non par sa mort, mais par le passage, désormais effectif, de la vérité de son expérience dans l'esprit de sa fille. L'imparfait de la seconde phrase et la transformation du sujet de la première en prédicat voulaient réactiver la vie d'Amalia, lui permettre de s'accomplir encore en Delia, la transformer en un *surplus* qui, s'il ne dit désormais plus rien d'Amalia, sert à présent à sa fille pour *être* pleinement. Ce *j'étais* n'a aucune fonction pathologique. Ce n'est pas – du moins dans mes intentions,

tandis que j'écrivais – une perte d'identité. C'est plutôt une récupération du jeu auquel se livrait la petite Delia dans le sous-sol, quand elle s'amusait avec Antonio et faisait semblant d'être Amalia – mais une récupération qui en renverse la fonction. Ce jeu lui est à présent utile pour se dire qu'un aspect terrible de la fillette qu'elle a été est devenu adulte, a été écouté, est en mesure de cohabiter avec ses moments de femme mûre. La solution que Martone a inventée – une simple réponse (« Amalia ») au garçon qui lui demande son nom – m'a paru ce qu'on pouvait faire de mieux dans un film pour réunir tout ce que j'avais essayé de mettre dans ces deux phrases. En raison de cette trouvaille et d'autres encore, je me réjouis qu'il ait adapté *L'amour harcelant* au cinéma.

J'espère avoir été exhaustive, dans les limites de mes possibilités, et je suis heureuse d'avoir eu l'occasion de vous parler avec une certaine liberté. J'aimerais que vous considériez ces pages, qui m'ont coûté un certain effort, comme une sorte de remerciement : en vous qualifiant de fidèle admirateur, vous avez égayé ma journée.

*Cette lettre, non expédiée (1995), répondait aux questions suivantes de Goffredo Fofi :*

1. Le film de Mario Martone est très respectueux de votre roman, mais il choisit de séparer nettement le présent du passé (des flash-back), alors que, dans votre livre, tout se déroule au présent à travers les réflexions de Delia. La deuxième différence entre le roman et le film est la suivante : le film explique beaucoup, y compris ce qui était tu ou implicite dans le roman. La troisième, enfin, réside dans la plus grande pudeur (masculine ?) avec laquelle Martone accepte la sexualité de Delia dans la partie consacrée au passé, en accord, semble-t-il, avec la psychologie de Delia enfant. Dans cette partie, Amalia est uniquement une victime au cinéma. Que pensez-vous de ces interventions et attribuez-vous ces écarts à une sensibilité différente chez Martone, ou plutôt à la nécessité du cinéma d'être par nature obligé de montrer, de commenter ?

2. La Naples que vous dépeignez avec une précision et une décision extrêmes (non seulement les milieux humains, d'attitudes, mais aussi les lieux et les quartiers) n'a pas souvent été décrite au cinéma. De même, la littérature n'a pas souvent décrit le passage

d'une banlieue encore prolétaire, paysanne, à la ville de l'infime petite bourgeoisie à laquelle finit par appartenir la famille de Delia. Quelle influence a cette Naples, et en quoi l'estimez-vous changée dans le processus de rénovation actuelle de la ville ? Suivez-vous ce processus ? Êtes-vous encore impliquée dans la vie de Naples et entraînée par Naples ? La distance géographique que vous avez choisi de mettre entre cette ville et vous répond-elle à un choix précis (comme chez Delia) ou est-elle due à d'autres raisons ? Retourneriez-vous vivre à Naples aujourd'hui ? Et Delia retournera-t-elle vivre à Naples ? En d'autres termes, peut-on voir dans la réconciliation de Delia avec Amalia votre réconciliation avec une identité napolitaine pénible, morbide, mais d'où il faut toutefois repartir ? En d'autres termes encore, Amalia est-elle une mère-Naples ? Peut-elle être considérée comme une métaphore de Naples ?

3. Vous avez remporté pour *L'amour harcelant* le prix Procida-Elsa Morante, et la critique a décelé une sorte de filiation entre ce roman et certains ouvrages d'Elsa Morante (surtout *Aracoeli*). Acceptez-vous cette filiation ? Et comment vous en détachez-vous ? (De la façon dont Delia se détache d'Amalia ?) Avez-vous rencontré Elsa Morante ? Quelles autres femmes écrivains – et en quoi – ont influencé votre apprentissage (Anna Maria Ortese, par exemple) ?

4. Quel est le sujet de votre nouveau roman, si vous me permettez de vous le demander ?

5. Les personnages féminins de *L'amour harcelant* ressemblaient-ils, dans votre imagination, à Angela Luce et Anna Bonaiuto ? En quoi ces deux actrices vous semblent-elles avoir le mieux saisi le caractère de leurs personnages respectifs ? Et en quoi s'en sont-elles écartées ?

6. Quelle est la raison profonde des distances que vous gardez envers les médias ? Une méfiance à leur égard (et à l'égard de la société du spectacle) ? Une forme de timidité privée ? Aujourd'hui, alors qu'on tend à personnaliser à outrance les œuvres comme des produits d'auteurs reconnaissables, présents dans les journaux et sur le petit écran, comme si cet étalage était indispensable, votre cas est vraiment hors du commun. Sans vouloir le rendre trop exemplaire, on est tenté de l'ériger en modèle. Que pensez-vous de

cette éventualité ?

7. Avez-vous déjà été en analyse ? Avez-vous une culture de type psychanalytique ? Et de type féministe ?

Merci, et les meilleures salutations de votre fidèle admirateur,

Goffredo Fofi

---

1. Ce célèbre critique littéraire italien, né en 1937, est aussi journaliste, essayiste, critique de cinéma et de théâtre.

2. Traduction d'Odette Kaan, *Il Canzoniere*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988.

*Les apprenties*

Chère Sandra,

Je te dois une explication. Tu ne recevras pas le texte que j'avais promis de te soumettre. J'ai vu que tu t'étais déjà employée à lui trouver un titre (*Les apprenties* me plaît, en revanche je refuse *Les travailleuses*<sup>1</sup>), mais j'ai changé d'avis, le récit ne me semble pas encore prêt à être lu. Au cours de la dernière semaine, j'ai moi-même été incapable d'en parcourir la moindre ligne sans être dégoûtée. J'ai besoin de temps pour y revenir avec calme et déterminer à quoi je le destinerai. Je te communiquerai ma décision dès que je l'aurai prise.

Ne va pas penser que c'est de ta faute, tu as eu raison d'insister. Chaque fois que tu m'as pressée en ce sens, au fil des années, j'ai écrit avec un enthousiasme renouvelé, heureuse qu'une personne au moins – toi – attende un de mes livres. Dans le cas présent, j'ai peut-être eu tort de te raconter les grandes lignes de l'histoire : j'ai sans doute perçu une déception d'éditeur, ou une inquiétude face à la longueur du manuscrit – les livres volumineux, tu l'as toujours dit, effraient les lecteurs, s'il ne s'agit pas de thrillers remplis d'aventures. Mais en admettant qu'il en soit allé ainsi, la décision de ne pas tenir ma promesse répond à d'autres raisons.

J'ai écrit cette histoire parce qu'elle me concerne. J'ai séjourné longtemps à l'intérieur. J'ai raccourci de plus en plus les distances qui



me séparent de l'héroïne, j'ai occupé tous ses vides, et il n'y a rien aujourd'hui chez elle que je n'accomplirais. Je suis donc épuisée et, maintenant que le récit est achevé, il me faut reprendre haleine. Comment ? Je l'ignore. En me lançant peut-être dans la rédaction d'un autre livre. Ou en lisant le plus possible d'ouvrages sur le sujet dont traite mon histoire, de façon à me placer à l'écart, de côté, et faire ce qu'on fait pour vérifier la cuisson des gâteaux : y planter un cure-dent, piquer le texte pour déterminer s'il est mûr.

Désormais l'écriture m'apparaît comme une longue, exténuante et agréable séduction. Les histoires qu'on raconte, les mots qu'on emploie et sur lesquels on travaille, les personnages qu'on tente d'animer ne sont autres que des instruments servant à circonvénir cette chose fuyante, innommée, informe, qui n'appartient qu'à soi et qui constitue toutefois une clef pour toutes les portes, la raison qui explique véritablement pourquoi l'on passe une si grande partie de son existence, assis à une table, à taper sur un clavier d'ordinateur, à remplir des feuillets. La question que pose chaque roman est toujours la même : s'agit-il de l'histoire appropriée pour saisir ce qui gît silencieusement au fond de moi, cette chose vivante qui, une fois capturée, se répand dans toutes les pages et leur donne une âme ? La réponse est incertaine, y compris quand on va jusqu'au bout d'un roman. Que s'est-il produit dans les lignes, entre les lignes ? Souvent, après avoir multiplié efforts et plaisirs, on ne découvre rien sur les pages – intrigues, dialogues, coups de théâtre, c'est tout – et l'on est atterré par son propre désespoir.

Voilà ce qui m'arrive : au début, j'ai beaucoup de difficultés, l'intrigue a du mal à démarrer, aucun incipit ne me satisfait vraiment ; puis l'histoire s'ébranle, les fragments déjà écrits acquièrent de l'énergie et parviennent à se souder ; alors l'écriture devient un plaisir, les heures m'offrent d'intenses jouissances, les personnages ne me quittent plus, ils possèdent un espace-temps où ils sont vivants, de plus en plus nets, ils existent en moi et au-dehors de moi, ils occupent fermement les rues, les maisons, les lieux où l'histoire est censée prendre forme ; les mille possibilités narratives se sélectionnent d'elles-mêmes, et les choix s'imposent, inévitables, définitifs ; chaque jour de travail débute par une relecture qui m'autorise à souffler ; me relire est agréable, c'est un polissage, un enrichissement, une révision du passé pour calibrer le développement futur. Après quoi, cette

joyeuse période touche à sa fin. Le roman est terminé. Il s'agit à présent de relire non plus le travail de la veille, mais toute l'histoire. J'ai peur. Je vérifie çà et là : rien n'est écrit comme j'avais cru l'écrire. Le début est insignifiant, le déroulement me semble grossier, les moyens linguistiques me paraissent inadaptés. À ce moment-là, j'ai besoin d'être secourue, de pouvoir dessiner le terrain où poser le livre et déterminer de quelle substance il est vraiment fait.

J'ai atteint ce moment angoissant. Pour cette raison, si tu es d'accord, aide-moi. Connais-tu des romans qui décrivent des travaux féminins épiés de manière obsessionnelle par un regard oisif, méchant, parfois féroce ? En existe-t-il ? Tout ce qui se concentre sur le corps féminin occupé dans des activités professionnelles m'intéresse. Si tu as des titres en tête – qu'ils soient de bonne tenue ou de mauvaise qualité, peu importe –, écris-moi. Je doute que le travail ennoblisse l'homme et je suis certaine qu'il n'ennoblit en aucun cas la femme. Voilà pourquoi le roman explore le désagrément du travail, l'horreur implicite d'avoir à gagner sa vie, expression déjà abominable en soi. Cependant n'aie pas peur : bien que j'aie utilisé tous les travaux qui me sont familiers pour la raison que je les ai moi-même effectués, et ceux dont j'ai appris la pratique par l'intermédiaire de connaissances de confiance, j'ai écrit non une enquête sur le travail des femmes, je te l'assure, mais une histoire emplie de tension, où il se produit un tas d'événements. Je suis toutefois incapable de te parler du résultat. Maintenant que ce livre me semble achevé, je dois trouver des raisons pour me calmer. Quand ce sera fait, je te dirai en toute sincérité s'il est possible de lire ce texte ou pas, s'il est publiable ou s'il faut l'ajouter à la liste de mes exercices d'écriture. Dans ce dernier cas, je regretterais de t'avoir déçue une nouvelle fois. Du reste, je crois que le temps de l'écriture n'est jamais gâché quand on aime écrire. Et puis, n'est-ce pas de livre en livre qu'on s'approche de l'ouvrage qu'on entend vraiment écrire ? À bientôt,

Elena

*Lettre du 18 mai 1998. La maison d'édition n'a jamais reçu en lecture le roman en question.*

---

1. Les deux termes italiens sont très proches : respectivement, *lavoranti* et *lavoratrici*.

*Des mensonges qui disent toujours la vérité*

Cher Sandro,

Tu affirmes qu'il faut se prêter au jeu des interviews, à ce jeu au moins, alors d'accord, tu as raison. Dis à Fofi de m'envoyer ses questions, je lui répondrai. J'espère avoir grandi au cours de ces dix dernières années.

Je me contente de te signaler ceci à ma décharge : dans ce genre de jeu, on finit toujours par mentir, et ces mensonges s'expliquent par la nécessité de s'offrir au public au meilleur de sa forme, à travers des pensées adaptées à un rôle, sous un *fard*\*<sup>1</sup> que nous croyons adéquat.

Attention, je ne déteste pas les mensonges ; dans la vie, je les trouve salutaires et j'y recours pour protéger ma personne, mes sentiments, mes pulsions. Mais mentir à propos des livres me fait terriblement souffrir, la fiction littéraire est, à mon avis, conçue dans le seul but de dire la vérité.

Je tiens beaucoup à la vérité des *Jours de mon abandon*, je ne voudrais pas en parler avec faiblesse, en épousant les attentes que les questions de l'intervieweur renferment. L'idéal, pour moi, serait d'obtenir au moyen de réponses brèves le même effet que la littérature ; en d'autres termes, d'orchestrer des mensonges qui disent toujours, rigoureusement, la vérité. Bref, voyons ce dont je suis capable, je me sens bien entraînée, j'ai tendance à proférer de vrais

mensonges y compris quand je rédige des cartes de vœux. Dès que tu auras les questions, envoie-les-moi.

Elena

*Lettre de janvier 2002. Entre 2002 et 2003, après Les jours de mon abandon, Elena Ferrante a donné trois interviews à partir des questions que la maison d'édition lui a transmises. Nous les publions ci-dessous.*

---

1. Les mots et expressions en italiques suivis d'un astérisque sont en français dans le texte.

*La ville sans amour*

Réponses aux questions de Goffredo Fofi

FOFI : Naples et Turin sont deux toiles de fond très différentes, et autant l'atmosphère napolitaine (telle que nous nous la remémorons grâce au film de Martone, qui en accentuait les caractéristiques) était frénétique, autant celle de Turin est froide et, par surcroît, estivale, peu habitée et peu bruyante. Était-il nécessaire d'abstraire davantage le personnage de l'héroïne, dans sa crise d'abandon et dans la proximité du délire ? De Turin on ne voit pas grand-chose : ce n'est qu'un décor. Pourquoi ? Le « fantôme » de la femme napolitaine abandonnée, un souvenir qui se transforme en obsession, est-il ce qui rattache le plus ce roman au précédent ?

FERRANTE : Olga n'est pas une femme seule, mais une femme isolée. J'ai voulu décrire son isolement, c'était ce qui m'intéressait le plus. Je souhaitais suivre instant par instant la contraction des espaces réels et métaphoriques autour d'elle. Je voulais que, malgré leur éloignement et leur différence, Turin et Naples se rejoignent en tant que lieux privés de communautés, coulisses pour des individus étourdis par le chagrin. Dans *L'amour harcelant*, Delia trouvait à Naples sa propre histoire, une histoire prenante, ainsi que des lieux de la ville dotés d'une force enveloppante. Olga, en revanche, à Naples comme ailleurs, ne trouve que des noms incapables de conserver chaleur et sens. C'est ce défaut croissant des villes qui la propulse hors de la toile de fond.

FOFI : La toile de fond étant affaiblie, la crise que le roman raconte se fait plus envahissante et plus explosive, plus centralisatrice. Les allusions de l'héroïne à *Anna Karénine* et à *La femme rompue* de Simone de Beauvoir indiquent-elles aussi la pérennité d'une situation, à savoir : un abandon est un abandon, la crise qui en découle est inévitable et elle se représente au-delà du temps et des cultures ?

FERRANTE : Non, il ne me semble pas qu'Olga se meuve dans cet ordre d'idées. Elle est combative, elle ne veut pas être Anna Karénine ni une femme rompue. Surtout elle ne veut pas ressembler à la femme abandonnée de Naples qui l'a marquée dans son enfance, elle se voit comme le fruit d'une autre culture, d'une autre histoire féminine, elle pense que rien n'est inévitable. Bien sûr, elle expérimente jusqu'au bout que tout abandon est un gouffre et un anéantissement, peut-être aussi un témoin du désert qui s'est créé autour d'elle. Mais elle réagit, elle se ressaisit, elle vit.

FOFI : Olga, femme d'âge mûr, n'a trouvé dans l'écriture ni sublimation ni plénitude. Les sentiments demeurent-ils la clef de voûte de toute expérience humaine, en particulier chez les femmes ?

FERRANTE : Pour Olga, écrire, c'est résister et comprendre. L'écriture n'a pas de couleurs magiques ou mystiques, elle est tout au plus besoin de style. Dans sa jeunesse, Olga a exigé davantage de l'écriture ; aujourd'hui, elle s'en sert uniquement pour circonscrire le problème auquel elle est confrontée : peut-on continuer de vivre sans amour ? C'est un sujet qui paraît peut-être assez discrédité, mais en réalité c'est celui que les existences féminines posent le plus crûment. La perte de l'amour est une faille, elle engendre un vide de sens. La ville sans amour est une ville injuste et cruelle.

FOFI : En quelle mesure avez-vous été influencée par le féminisme (italien, des années soixante-dix) et avez-vous songé aux acquis du féminisme pendant la rédaction de votre roman ?

FERRANTE : J'ai lu passionnément de nombreux ouvrages sur le féminisme. En revanche, je n'ai pas d'expérience militante. J'éprouve une grande sympathie pour la pensée de la différence, mais cela concerne davantage ma personne que l'histoire de Delia ou d'Olga. Un roman emprunte son propre chemin, il est le réceptacle de tout et de

son contraire, il ne fonctionne que si nous l'autorisons à prendre ce dont il a besoin pour chercher sa vérité. Je ne crois pas qu'on parvienne à en savoir plus long sur un texte en possédant des informations sur les lectures et les goûts de son auteur.

FOFI : Olga semble refuser toute « transcendance », toute dimension de l'existence qui ne soit ni « laïque » ni terrestre, à l'exception de l'hallucination. Pourtant il y a, dans le roman, des fils cachés, des correspondances étranges, des échos de présences ; surtout, il y a en son centre une relation (qui n'est pas sans évoquer une identification primaire) avec un animal, le chien Otto – véritable bouc émissaire dans la structure de l'histoire. Est-ce une contradiction ?

FERRANTE : Olga est rigoureusement laïque. Mais l'expérience de l'abandon éprouve ses convictions, sa façon d'être, son registre expressif et jusqu'à sa réactivité sentimentale. De ce déchirement s'échappent des rêveries, des croyances, des émotions et des sentiments ensevelis, un primitivisme corporel qui, en effet, tisse des fils difficilement maîtrisables, mais sans approches transcendantes. Olga finit par découvrir que le chagrin ne nous rabaisse pas plus qu'il ne nous élève, elle en conclut qu'il n'existe rien, ni en haut ni en bas, qui puisse la consoler. Quant au chien Otto, je ne veux et ne peux en dire que ceci : c'est le personnage, si l'on peut le qualifier de la sorte, qui m'a le plus tourmentée.

FOFI : Ce roman sort à un moment de l'histoire de l'Italie dominée par le retour à un « particulier » rustre et utilitariste, ainsi qu'à une sorte d'hypocrisie publique collective, digne d'un téléfilm. Votre premier roman remonte à de nombreuses années, et l'on devine qu'il vous en a fallu plusieurs pour rédiger *Les jours de mon abandon*. Avez-vous conservé la « toile de fond italienne » de cette période ? Est-ce le décor dans lequel se déroule l'histoire d'Olga ?

FERRANTE : Oui, la toile de fond dont vous parlez est présente, je le crois, notamment à travers les traits de caractère que le mari d'Olga révèle peu à peu, à travers certaines de ses allusions à un réalisme politique désabusé. Mais je ne pense pas que la période durant laquelle naît une histoire se révèle par imitation des traits répugnants du quotidien. Une anthologie, si minutieuse soit-elle, de notre époque vulgaire ne suffit pas pour composer un roman. Quand on écrit, on



espère plutôt que la particularité de son époque restera accrochée à l'engrenage même du texte : dans les actions d'une Olga abandonnée, par exemple, prisonnière de son appartement, isolée dans le cœur de la ville absente.

FOFI : L'acceptation de la part d'Olga de Carrano, le voisin musicien, est-elle aussi l'acceptation d'une fragilité commune aux hommes et aux femmes ? Que laisse-t-elle présager dans la vie d'Olga ? Cette question est stupide, mais nécessaire. Merci.

FERRANTE : Carrano aide Olga à se rapprocher de l'homme, après que ses sentiments se sont desséchés, après que la soustraction de l'amour lui a montré la brutalité nue des relations entre les sexes, et pas seulement entre les sexes. Carrano n'est pas un personnage linéaire, il a même quelques caractéristiques répulsives, mais Olga le préfère au vétérinaire, par exemple, individu doté d'une amabilité ostentatoire, forcée. C'est Carrano qui finit par l'émouvoir et par lui offrir une nouvelle perspective sentimentale. Les hommes que nous choisissons disent, je le crois, comme tant d'autres choix importants, quelles femmes nous sommes, quelles femmes nous devenons.

*Interview publiée dans Il Messaggero du 24 janvier 2002, précédée d'une introduction de Goffredo Fofi intitulée : « Ferrante : viaggio al centro del pianeta donna » (« Ferrante, voyage au centre de la planète femme »).*

*Sans distance de sécurité*

Réponses aux questions de Stefania Scateni<sup>1</sup>

SCATENI : *Les jours de mon abandon* décrit un moment terrible dans la vie d'une femme, et ce avec une sincérité crue, en particulier à l'égard de l'héroïne. Croyez-vous que votre « anonymat » vous ait aidée ?

FERRANTE : Je l'ignore. J'ai toujours eu tendance à séparer la vie quotidienne de l'écriture. Pour supporter l'existence, nous mentons et, surtout, nous nous mentons. Tantôt nous nous racontons de jolis contes, tantôt nous nous disons des mensonges mesquins. Les mensonges nous protègent, ils émoussent notre chagrin, nous épargnent la peur de réfléchir sérieusement, atténuent les horreurs de notre époque et vont jusqu'à nous sauver de nous-mêmes. Quand on écrit, en revanche, on ne doit jamais mentir. Dans la fiction littéraire, il est nécessaire d'être sincère à un point insoutenable, sous peine de vacuité. Distinguer nettement ce que nous sommes, dans la vie, de ce que nous sommes quand nous écrivons, nous aide sans doute à repousser l'autocensure.

SCATENI : Pourquoi avez-vous refusé de devenir un personnage public ?

FERRANTE : En vertu d'un désir un peu névrosé d'intangibilité.

L'effort que requiert l'écriture touche tous les points du corps. Quand un livre est terminé, on a l'impression d'avoir été fouillé sans respect et l'on n'a qu'un seul souhait : recouvrer son intégrité, redevenir la personne qu'on est d'ordinaire, avec ses occupations, ses pensées, son langage, ses relations. Du reste, l'ouvrage est public : il renferme tout ce que nous avons à dire. Peu importe qui l'a écrit. L'essentiel réside dans le travail accompli.

SCATENI : Votre écriture ne semble pas être destinée à des lecteurs, elle apparaît comme privée, sans autre interlocuteur que la feuille de papier (ou l'écran de l'ordinateur) et vous-même. En est-il ainsi ?

FERRANTE : Non, je ne crois pas. J'écris pour que mes livres soient lus. Mais, durant la phase d'écriture, la seule chose qui compte est de trouver assez d'énergie pour creuser dans l'histoire que je raconte. Le seul moment, dans mon existence, où je ne laisse personne m'intimider est celui où j'essaie de trouver les mots pour aller au-delà de la surface d'un geste évident, d'une formule banale. Découvrir que creuser est inutile et qu'il n'y a rien sous la surface ne m'effraie pas non plus.

SCATENI : En lisant votre livre, j'ai pensé à la vie qui « fait » écrire, je me suis dit que la durée de la vie et la durée de l'écriture correspondent. Est-ce pour cette raison que vous avez écrit deux livres en l'espace de dix ans ?

FERRANTE : Je dois admettre avec un peu de gêne que je n'ai pas écrit deux livres en l'espace de dix ans, j'en ai écrit et réécrit plusieurs. *L'amour harcelant* et *Les jours de mon abandon* sont, à mon avis, ceux qui ont le plus remué le couteau dans mes plaies encore infectées, sans distance de sécurité. J'ai dépeint aussi, à d'autres moments, des plaies propres ou cicatrisées, je l'ai fait avec le détachement réglementaire et les mots adéquats. Mais j'ai compris ensuite que là n'était pas mon chemin.

SCATENI : Toujours à ce propos, votre écriture est concrète, physique, comme si le corps était porteur de paroles. C'est une écriture faite de gestes, de gestes quotidiens, fluidifiés par l'habitude, qui se dépouillent au moment de la « maladie ». Bref, c'est une écriture féminine. Y a-t-il des femmes écrivains (et des hommes) dont

vous vous sentez proche ?

FERRANTE : Lorsque j'étais très jeune, j'essayais d'écrire de façon virile. Je croyais que les écrivains de haut niveau étaient tous de sexe masculin, et par conséquent qu'il fallait écrire comme un vrai homme. Par la suite, j'ai lu attentivement la littérature féminine et j'ai épousé la thèse selon laquelle il convient d'étudier et d'exploiter tout fragment traduisant la spécificité littéraire des femmes. Il y a quelque temps toutefois, je me suis débarrassée de mes inquiétudes théoriques et de mes lectures, j'ai écrit sans me demander ce que je devais être : homme, femme, individu d'un genre neutre. Je me suis bornée à lire de temps en temps, pendant la rédaction, des livres qui me tenaient compagnie de manière non pas flatteuse, mais fructueuse. J'en possède une liste assez longue, je les désigne sous le nom de livres d'encouragement : *Adele* de Federigo Tozzi<sup>2</sup>, *Elles* d'Alba de Céspedes, *Lettera all'Editore* de Gianna Manzini<sup>3</sup>, *Mensonge et sortilège* ou *L'île d'Arturo* d'Elsa Morante, etc. Cela paraîtra peut-être incongru, mais *La princesse de Clèves*, de Madame de Lafayette, est le livre qui m'a accompagnée, plus que tout autre, pendant que je travaillais aux *Jours de mon abandon*.

SCATENI : Olga avait trouvé un sens à son existence dans une relation, dans les rituels d'une relation. Demeurée seule, elle doit se reconstruire totalement, elle mesure son erreur et aborde une autre relation, avec Carrano, armée d'un grand désenchantement. Que pensez-vous de l'amour ?

FERRANTE : Le besoin d'amour est l'expérience centrale de notre existence. Bien que cela puisse paraître insensé, nous nous sentons vivants uniquement quand nous avons dans le flanc un dard que nous supportons jour et nuit, où que nous allions. Le besoin d'amour balaie tout autre besoin et, de plus, motive toutes nos actions. Lisez le livre IV de l'*Énéide*. La construction de Carthage s'arrête lorsque Didon tombe amoureuse. La ville continuerait de grandir, puissante et heureuse, si Énée restait. Mais il s'en va, Didon se tue et Carthage, potentielle ville de l'amour, se dote d'une mission de haine. Les individus et les villes sans amour sont un danger pour eux-mêmes et pour les autres.

SCATENI : *Les jours de mon abandon* peut passer pour un roman

« féministe »... Vous sentez-vous en harmonie avec Simone de Beauvoir et son livre *La femme rompue* ?

FERRANTE : Non, plus maintenant. J'ai utilisé ce livre dans l'histoire d'Olga, de même que j'aurais pu utiliser la Didon abandonnée qui erre dans la ville, hors d'elle, et se tue avec l'épée d'Énée, un des « souvenirs » qu'il lui a laissés. En réalité, Olga est une femme actuelle qui sait qu'elle ne doit pas réagir à l'abandon en se rompant. Dans la vie, comme dans l'écriture, c'est l'effet de ce nouveau savoir qui m'intéresse : la façon dont il agit, la résistance qu'il oppose, sa manière de combattre l'envie de mourir et de s'octroyer le temps nécessaire pour apprendre à supporter le chagrin, les stratagèmes ou fictions qu'il met en œuvre pour renouer avec la vie.

SCATENI : Roberto Faenza<sup>4</sup> a l'intention d'adapter *Les jours de mon abandon* au cinéma. Que pensez-vous de ce projet et le suivez-vous ?

FERRANTE : Non, pas encore. J'aime le cinéma, mais j'ignore tout de son langage. J'espère que son film sera meilleur que mon livre.

*Cette interview, précédée d'une longue introduction de Stefania Scateni et accompagnée d'une critique de Jacqueline Risset (« Indomita e in frantumi », « Indomptée et en miettes »), a paru dans L'Unità du 8 septembre 2002 sous le titre « Elena Ferrante, la scrittura e la carne » (« Elena Ferrante, l'écriture et la chair »).*

---

1. Cette journaliste, qui dirige les pages culturelles du quotidien *L'Unità* depuis 2001, est aussi l'auteure d'un roman.

2. *Adele, frammenti di un romanzo*, a été publié en 1979, soit bien après la mort de Tozzi (1883-1920), considéré tardivement comme un des écrivains italiens majeurs du <sup>xx</sup>e siècle. Il relate une névrose qui s'achève par un suicide.

3. Récit datant de 1945 de cet écrivain italien (1886-1974) assez méconnu dont un des thèmes principaux est la solitude.

4. Réalisateur, scénariste et essayiste italien né en 1943.

*Une histoire de déstructuration*

Réponses aux questions de Jesper Storgaard Jensen

JENSEN : Grâce au succès des *Jours de mon abandon*, vous auriez pu obtenir une notoriété très recherchée. Pourquoi avez-vous choisi de ne pas apparaître en public ?

FERRANTE : Dans *Totem et tabou*, Freud parle d'une femme qui a décidé de ne plus écrire son nom, de crainte qu'on ne s'en serve pour s'approprier sa personnalité. Cette femme commence par refuser d'écrire son nom puis, par extension, cesse totalement d'écrire. Je n'en suis pas là : j'écris et j'ai l'intention de continuer d'écrire. Mais, je l'avoue, j'ai distingué à l'époque dans cette histoire de maladie une signification très saine. Ce que je choisis de livrer de moi-même ne peut et ne doit pas devenir un aimant qui m'avale entièrement. Les individus ont le droit de séparer, s'ils le souhaitent, leur personne, et même leur image, des effets publics de leur œuvre. Ce n'est pas tout. Je crois que les écrivains n'ont rien de décisif à ajouter à leur œuvre : je considère le texte comme un organisme autosuffisant, qui contient dans sa facture toutes les questions et toutes les réponses. Et puis les véritables livres ne sont écrits que pour être lus. En revanche, l'activisme promotionnel des auteurs tend à effacer de plus en plus les ouvrages et la nécessité de les lire. Dans de nombreux cas, le nom de l'auteur, son image et ses opinions nous sont bien plus connus que ses textes, et cela vaut non seulement pour les contemporains, mais

désormais aussi, hélas, pour les classiques. Enfin, j'ai une vie privée et publique assez satisfaisante. Je ne ressens pas le besoin d'établir d'autres équilibres. Je désire plutôt que mon espace d'écriture reste un lieu caché, sans surveillance ou urgence d'aucune sorte.

JENSEN : Puisque vous avez choisi l'anonymat, le contact direct avec vos lecteurs ne vous manque-t-il pas ?

FERRANTE : Les lecteurs, s'ils le veulent, peuvent écrire à ma maison d'édition. J'en suis heureuse. Je réponds plus ou moins ponctuellement.

JENSEN : Êtes-vous disposée à brosser un court portrait – y compris physique, si vous le voulez – de vous-même ?

FERRANTE : Non. Pour justifier cette réponse un peu brusque, permettez-moi de m'en rapporter à Italo Calvino, lequel, persuadé que seule l'œuvre compte chez un auteur, écrivait en 1964 à une chercheuse : « Je ne donne aucune indication biographique, ou alors j'en donne des fausses, de toute façon j'essaie d'en changer d'une fois sur l'autre. Demandez-moi ce que vous voulez savoir et je vous le dirai, mais je ne vous dirai jamais la vérité, vous pouvez en être certaine. » Ce passage m'a toujours plu et je me le suis partiellement approprié. Je pourrais vous dire que je suis belle et athlétique comme une star, ou que je suis clouée depuis l'adolescence dans un fauteuil roulant, que j'ai peur de mon ombre, ou encore que j'adore les bégonias, que j'écris uniquement entre 2 et 5 heures du matin, et autres balivernes de ce genre. Le problème, c'est que, contrairement à Calvino, je déteste répondre à une question par un chapelet de mensonges.

JENSEN : Vous avez sûrement suivi les tentatives, de la part de certains journalistes italiens, de dévoiler votre identité. Les théories selon lesquelles vous seriez un critique célèbre (Goffredo Fofi), un écrivain de Naples (Fabrizia Ramondino<sup>1</sup>), voire un homosexuel de cette même ville, vous ont-elles amusée ?

FERRANTE : J'ai beaucoup d'estime pour les écrivains que vous avez cités, et l'idée que mes livres puissent leur être attribués me flatte. L'hypothèse gay ne me déplaît pas non plus. C'est la preuve qu'un texte peut accueillir plus de choses que son auteur n'en sait à son

propre sujet.

JENSEN : Pourriez-vous nous raconter comment l'intrigue du livre est née ?

FERRANTE : À l'origine, il y a sûrement un chien-loup, un chien-loup que j'ai beaucoup aimé. Le reste est venu tout doucement, par accumulation, au fil des ans.

JENSEN : Compte tenu de la forme expressive qui traduit très efficacement le sentiment de dégoût et de désamour qu'Olga éprouve pour sa propre personne et pour le sexe, entre autres, y a-t-il dans votre livre un élément autobiographique ?

FERRANTE : Toutes les histoires plongent leurs racines dans le sentiment que les écrivains ont de la vie. Plus ce sentiment passe dans l'intrigue et dans les personnages, plus la page produit un effet tranchant de vérité. Mais ce qui compte, c'est la qualité graphique, dirais-je, de cet effet, les moyens avec lesquels l'écriture l'obtient et le développe.

JENSEN : Quel sujet aviez-vous envie d'explorer à travers l'histoire d'Olga ?

FERRANTE : Je voulais raconter une histoire de déstructuration. Les êtres qui nous dépouillent de l'amour anéantissent la construction culturelle à laquelle nous avons travaillé toute notre vie, nous privent de cette sorte d'éden qui nous avait offert une apparence d'innocence et d'amabilité. Les êtres humains donnent le pire d'eux-mêmes quand leurs habits culturels se déchirent et qu'ils se heurtent à la nudité de leurs organismes, qu'ils en éprouvent de la honte. D'une certaine façon, la privation de l'amour est l'expérience ordinaire la plus proche du mythe de l'Expulsion du paradis terrestre, c'est la fin violente de l'illusion qu'on a d'avoir un corps céleste, c'est la découverte de sa propre nature inessentielle et périssable.

JENSEN : *Les jours de mon abandon* provoque chez les lecteurs des émotions très fortes. Comment parvenez-vous à obtenir cette écriture extrêmement « propre » qui permet de communiquer ces émotions ? Quelle est votre méthode de travail ?

FERRANTE : Je travaille par contraste : netteté des faits et faible



réactivité émotive, en alternance avec une espèce de tempête du sang, d'écriture convulsive. Mais j'essaie d'éviter les démarcations entre les deux moments. J'ai tendance à les faire glisser l'un dans l'autre sans solution de continuité.

JENSEN : Vous semble-t-il important, aujourd'hui, de communiquer des sentiments forts pour réussir à vendre des livres, comme le prétend, entre autres, Andrea De Carlo<sup>2</sup> ?

FERRANTE : Quand on écrit, on essaie avant tout de donner une forme à son propre monde. Il s'agit naturellement d'un monde intérieur, et donc privé, pas encore public ou seulement en partie public. En ce sens « publier un livre » signifie : offrir à autrui, sous la forme qui nous semble la plus appropriée, ce qui nous appartient intimement. Mais s'interroger sur les désirs du public (sentiments forts, faibles, ou autre chose) emprunte, à mon avis, une direction totalement différente. Dans ce second cas, ce n'est plus mon monde individuel qui essaie de se doter d'une dimension publique à travers la forme littéraire, c'est la dimension publique de la consommation qui s'impose à moi et à mon écriture. Je ne veux pas dire que cette méthode de travail soit erronée : les voies menant à un bon livre sont infinies. Mais ce n'est pas ma vision du processus créatif.

JENSEN : Qualifieriez-vous *Les jours de mon abandon* de roman féministe ?

FERRANTE : Oui, parce qu'il se nourrit des réactions des femmes à l'abandon, de Médée et de Didon jusqu'à nos jours. Non, parce qu'il n'entend pas décrire la réaction théoriquement et pratiquement correcte de la femme contemporaine face à la perte de l'homme aimé, ni marquer d'infamie les attitudes des hommes. Quand j'écris, je bâtis une histoire. Je la fabrique à partir de mon expérience, de mes sentiments, de mes lectures, de mes convictions et surtout de mon fond le plus secret et le plus incontrôlé, lesquels jouent souvent des coudes avec les bonnes lectures et les convictions adéquates. Je n'essaie jamais de construire une histoire qui illustre, démontre, diffuse une persuasion, fût-ce une persuasion qui a compté et qui compte pour moi.

JENSEN : *Les jours de mon abandon* raconte l'histoire d'une femme qu'on dépouille de l'amour. Pardonnez-moi cette question banale, mais que représente l'amour pour vous ?

FERRANTE : Une force vive et bénéfique aussi bien pour l'individu que pour la communauté. Quand l'amour abandonne le singulier et, pis encore, la collectivité, les actions des êtres humains se font mortifères, et les histoires aussi bien que l'Histoire tournent au jeu de massacre.

JENSEN : Dix ans séparent ce livre du premier. Vous qualifieriez-vous de perfectionniste ?

FERRANTE : Non, j'écris quand j'en ai envie et je publie quand je n'ai pas trop honte du résultat de mon travail.

JENSEN : Après le succès des *Jours de mon abandon*, n'avez-vous pas été tentée de battre le fer pendant qu'il était chaud en vous efforçant de rédiger un ouvrage dans un délai assez bref ?

FERRANTE : Le consensus vous réchauffe le cœur et vous donne envie de vous remettre aussitôt au travail. Cela m'est arrivé aussi il y a dix ans. Si les livres que j'ai tenté d'écrire entre-temps m'avaient paru adaptés à la publication, je les aurais publiés sans problème, y compris tous les six mois. Mais ça n'a pas été le cas.

JENSEN : Le fait que certains vous considèrent comme « le plus grand écrivain féminin depuis Elsa Morante » vous fait-il plaisir ?

FERRANTE : Bien sûr, j'aime l'œuvre d'Elsa Morante. Mais je sais parfaitement qu'il s'agit d'une exagération de journalistes.

JENSEN : Je trouve curieux que, dans les deux livres qui ont obtenu le plus de succès en Italie au cours de cette dernière année (le vôtre et celui de Margaret Mazzantini, *Écoute-moi*<sup>3</sup>), les héros masculins interprètent le rôle d'un lâche et d'un salaud. Dans ces histoires, les hommes sont faibles et les femmes fortes. Qu'en pensez-vous ?

FERRANTE : Dans mes intentions, Mario, le mari d'Olga, n'est ni un lâche ni un salaud. C'est juste un homme qui a cessé d'aimer la femme avec laquelle il vit et qui se heurte à l'impossibilité de briser ce lien sans l'humilier, sans lui faire de mal. Son attitude est celle d'un être humain qui prive un autre être humain de son amour. Il sait bien que

son action est horrible, mais comme son besoin d'amour a emprunté d'autres chemins, il est obligé de l'accomplir. En attendant, il gagne du temps, il essaie de ralentir les effets de la blessure qu'il a infligée. Mario est un être ordinaire qui découvre que faire du mal est la plupart du temps douloureusement inévitable.

JENSEN : Dans la société machiste qu'est la société italienne, le sexe fort est-il celui des femmes, obligées de développer des qualités particulières et un caractère solide pour pouvoir survivre ou s'en sortir ?

FERRANTE : Non, le sexe féminin n'est pas devenu le sexe fort. En revanche, nous autres femmes sommes de plus en plus contraintes, dans les faits, à nous soumettre aux très dures épreuves que constituent la restructuration de notre vie privée et l'accès à la vie publique. Ce n'est pas un choix, ce n'est pas l'effet d'une mutation : c'est une nécessité. Nous soustraire à ces épreuves équivaldrait à retourner à la subalternité, à renoncer à nous-mêmes et à notre spécificité, à être de nouveau absorbées par l'Homme universel.

JENSEN : Vous avez écrit une nouvelle sur le thème du conflit d'intérêts dans laquelle apparaît un personnage négatif de votre enfance. À la fin de cette nouvelle, vous faites une allusion évidente à Berlusconi, présenté comme un autre personnage négatif. Que pensez-vous de la classe politique dirigeante de l'Italie d'aujourd'hui ?

FERRANTE : Elle me répugne.

JENSEN : Le tableau d'un artiste danois, Christoffer Eckersberg (*Femme à sa toilette*), figure sur la couverture de votre livre et, dans le roman, le héros masculin se rend au Danemark. Existe-t-il un lien entre le Danemark et vous, et si oui, lequel ?

FERRANTE : Je ne suis allée que de rares fois au Danemark. Mais, enfant, j'ai beaucoup aimé les contes d'Andersen, et, adulte, les nouvelles de Karen Blixen. Les liens que j'entretiens avec les lieux sont presque toujours ceux que j'établis à travers les livres qui m'en parlent.

*Cette interview a paru le 17 août 2003, à l'occasion de la publication des Jours de mon abandon au Danemark, dans l'hebdomadaire*

*Weekendavisen. Pour ce qui est de la nouvelle mentionnée ici, voir le texte suivant.*

- 
1. Née en 1936, cette romancière, poétesse, traductrice, critique littéraire et scénariste (elle a écrit avec Mario Martone *Mort d'un mathématicien napolitain*) est décédée en 2008, ce qui invalide la thèse en question.
  2. Né en 1952, découvert par Italo Calvino, cet écrivain milanais (*Chantilly-Express*) a été l'un des assistants de Federico Fellini.
  3. Traduit par Vincent Raynaud, Robert Laffont, 2004.

*Suspension de l'incrédulité*

Cher Sandro,

J'ai écrit cette nouvelle à contrecœur, et au lieu de dissimuler ma mauvaise volonté, je l'ai exhibée dans le texte. Je crains que ce procédé ne te déplaie, aussi vais-je tenter de t'en expliquer les raisons.

En réalité, je n'attribue aucune fonction déterminante à la fiction politique, en particulier quand les libertés d'opinion et d'expression sont encore bien défendues et que, s'il s'expose à des rétorsions, l'auteur ne risque ni la prison ni sa propre vie. Souvent l'indignation qu'engendre une mauvaise administration de la chose publique stimule l'imagination et suggère des invectives mémorables, de belles allégories, des contes qui satisfont le sens esthétique des adultes et même des enfants. Mais quel est leur effet politique réel ? Il me semble en général décevant, puisqu'il se limite à un coup de coude complice donné de façon rhétorique à un public déjà orienté, déjà consentant, et dont le consentement comme la garantie de succès constituent une des nombreuses protections contre mauvais tours, revanches, insultes, plaintes, restrictions professionnelles et autres mésaventures ordinaires menaçant ceux qui consignent noir sur blanc leurs opinions contre le parti adverse.

Pour être plus explicite, mais aussi pour me justifier, je vais

t'enumérer les questions que je me suis posées en écrivant. À qui pourraient nuire, dans le féroce théâtre politique d'aujourd'hui, les allusions que comporte ma petite intrigue de grand-mère et de copropriété ? Alors que les journaux et les essais regorgent des méfaits clairement attribués au chef du gouvernement, pourquoi ai-je choisi d'exprimer mon antiberlusconisme de façon codée à travers une histoire de famille qui remonte à plusieurs années ? Et quand bien même j'inventerais une parabole plus efficace, une parabole mordante, amusante, grotesque, angoissante, satirique, se prononcer indirectement en prétendant raconter autre chose aurait-il aujourd'hui un sens politique ?

Afin d'échapper à ces convulsions autocritiques, je me suis hasardée – tu le verras – à écrire le nom de Silvio Berlusconi à la fin de ma petite histoire. Attention, je n'ai pas voulu dire par là que, dans le tableau actuel de notre société civile, la fiction politique a le devoir d'abandonner la métaphore (qu'elle soit bonne ou mauvaise, la littérature est toujours métaphore), mais signaler qu'il est nécessaire de disposer d'histoires qui expriment directement, y compris avec les moyens de la littérature, les raisons de nos répugnances de citoyens. Bref, il faudrait que se changent en roman des questions claires de cette nature : Berlusconi *peut-il être* un grand homme d'État pour le seul motif qu'il *est* un grand entrepreneur ? Pourquoi pensons-nous qu'il existe un lien entre les deux activités ? Avons-nous été convaincus par les bonnes et belles œuvres de ce grand entrepreneur ? En quoi consistent ces œuvres ? Quelle est l'œuvre méritante qui nous a persuadés de ses capacités de grand homme d'État ? Sa mauvaise télévision, faite par ses très précieux salariés ? Peut-on devenir un grand homme d'État uniquement parce qu'on est le grand entrepreneur d'une mauvaise télévision ayant la capacité d'étendre sa vulgarité à toutes les autres télévisions et, par sympathie transversale, au cinéma, aux journaux, aux magazines, à la publicité, à la littérature partisane, à toute l'Italie de l'Auditel<sup>1</sup> ? Est-ce possible ? Si la grande œuvre de l'entrepreneur Berlusconi est bien ce qui défile sous nos yeux tous les soirs, comment la moitié de l'Italie *a-t-elle cru* qu'il pourrait vraiment, comme il le dit, redresser la nation ? Du reste, quelle Italie cet homme veut-il redresser, alors que l'individu avec lequel il gouverne souhaite se défaire de l'Italie au nom d'une zone géographique bonne et extrêmement pure qu'il a baptisée Padanie<sup>2</sup> ?

C'est cette crédulité, non de *citoyens* mais de *public*, que je trouve intéressante sur le plan narratif. Si j'étais capable d'écrire sur notre pays berlusconien autrement que par allégories, paraboles et satires, j'inventerais une intrigue et des personnages capables de représenter la mythologie à l'intérieur de laquelle le symbole Berlusconi s'est dangereusement enkysté. Je parle de symbole, car l'homme disparaîtra, ses ennemis personnels et ceux de sa gestion ne sont pas dénués de force, la lutte politique le chassera d'une façon ou d'une autre de la scène ; mais son ascension au rang de *líder máximo* à l'intérieur des institutions démocratiques et la construction d'une apparence de *duce* económico-político-télévisuel démocratiquement élu resteront un modèle perfectible, renouvelable.

Un modèle qui possède, bien entendu, une histoire (le jour où tu en auras l'envie et le temps, nous nous efforcerons, Sandra, toi et moi, d'analyser le rôle que la gauche a joué dans cette transformation des citoyens en public enthousiaste et crédule). Berlusconi est, à mes yeux, l'expression la plus criante (pour le moment) de l'illusionnisme traditionnel des hommes politiques, de leur capacité à se présenter, même au sein des institutions démocratiques qu'ils sont censés servir avec bonne volonté, comme les divinités d'un Olympe d'où ils gouvernent le destin des misérables mortels. Cet illusionnisme (qui a nourri démocraties et totalitarismes : je pense entre autres à l'*invention* du corps du leader, corps de macho, corps du meilleur, corps digne du reliquaire d'un saint, corps de nature céleste) s'est pour notre malheur définitivement ancré, en vertu d'une impudente relation de propriétaire, aux fictions du moyen de communication de masse le plus puissant, la télévision, cette fabrique de *personnages* et de *héros*, ainsi que les appellent les médias en adoptant à juste titre la terminologie des produits de l'imagination. Des personnages et des héros de la mythologie socio-télévisuelle que le public accueille, comme dans les romans, en *suspendant son incrédulité*, c'est-à-dire en acceptant un pacte en vertu duquel on se prépare à prendre pour de l'argent comptant tout ce qui sera raconté.

Berlusconi homme d'État n'est possible que grâce au monopole tendanciel qu'il exerce sur les moyens qui réalisent et imposent le mieux cette suspension. Le *grand héros* (à quel abus de grandeur nous ont donc habitués les médias...) a mené de fait jusqu'à son accomplissement la transformation des citoyens en public, il est à

présent le représentant le plus affranchi de la réduction de la démocratie à l'état de participation imaginaire dans un jeu imaginaire. Son argent, ses télévisions, ses enquêtes de marché ont pratiquement démontré que les intérêts d'un seul homme peuvent se greffer du jour au lendemain, avec le soutien d'un groupe de cadres d'entreprise (non d'un parti), sur l'insatisfaction politique d'un certain nombre d'Italiens, toutes classes confondues, présentant le tout comme une affaire héroïque de salut national et surtout sans s'acquitter des garanties démocratiques.

Ce n'est pas une bonne chose – avant tout, pour les vrais libéraux. Un roman sur notre époque, captivant, riche en personnages et événements, devrait explorer et critiquer la suspension de l'incrédulité. Voilà un beau paradoxe sur lequel j'aimerais travailler. Il devrait dépeindre les dangers politiques actuels, mais aussi se demander s'il est encore possible qu'un public crédule accouche de citoyens critiques en nombre suffisant pour précipiter les grands personnages et les grands héros au bas de leur Olympe médiatique, en les ramenant au rang d'individus parmi les individus.

Pour l'instant, lis donc ma petite nouvelle. Après tant de bavardages, c'est tout ce que j'ai réellement à t'offrir pour ton initiative. Pardonne-moi cet épanchement inutile. Si je ne m'épanche pas auprès de vous, auprès de qui pourrais-je le faire ? Je vous embrasse,

Elena

\*

### *Le beau style*

Je ne sais pas quoi écrire, je ne sais pas si je dois écrire. Indolente, je n'ai à l'esprit que Matteo Carraccio, figure honnie d'il y a vingt ans. Pendant des années, je lui ai envoyé des lettres rédigées par mes soins et signées par ma grand-mère : son prénom, son nom, son adresse. Elle habitait le quartier Camaldoli.

Carraccio était un quinquagénaire jovial, à la voix, aux gestes et aux vêtements toujours un peu outranciers, aux tenues toujours coûteuses.



Ma grand-mère me racontait ses méfaits au téléphone, je les écrivais noir sur blanc, mais en vain.

Il s'agissait de petits torts, de querelles de village à Cappella Cangiani, entre le bitume et le béton de la colline de Naples, quatre cents mètres au-dessus du niveau de la mer. Carraccio lui interdisait d'utiliser un certain passage de copropriété. Carraccio lui extorquait de l'argent pour des travaux qui n'étaient pas effectués. Carraccio prétendait que lui seul avait le droit de se garer dans la cour ou d'organiser des soirées sur la terrasse de l'immeuble. Carraccio exigeait des contributions pour des dépenses nécessaires au seul entretien de ses propriétés. Et, bien que je fusse à l'époque écrasée par la préparation d'affreux examens universitaires, j'étais obligée de participer aux assemblées de copropriété pour hausser le ton à la place de ma grand-mère, ou d'écrire des lettres de protestation dans un beau style inutilement menaçant.

Du temps perdu : les grands et les petits pouvoirs n'ont pas peur des beaux mots, ni même des laids. Pis, ils en font souvent des livres pour leurs maisons d'édition et tirent profit des argumentations précises, des ressemblances et des métaphores. La propriété s'approprie les virgules, les points, les soupirs, le regret, les pâles souvenirs.

Carraccio possédait la plupart des appartements de l'immeuble et en occupait un très spacieux avec sa nombreuse famille. Ingénieur, fils d'ingénieur, il avait des habitations éparpillées sur toute la colline du Vomero. Quand le temps était clément, il se tenait sur sa terrasse, parmi les arbustes et les fleurs de toutes sortes, bavardant en compagnie de sa femme et de ses enfants ; quand il pleuvait, il était nerveux : il craignait, je crois, qu'un gouffre n'engloutisse son béton quelque part. C'est lui qui nous avait vendu le deux-pièces de ma grand-mère. Il n'avait pas voulu de chèque, il avait exigé du liquide. Nous autres petits-enfants n'aurions pas dû accepter, mais ma grand-mère tenait beaucoup à ce logement, elle s'y était attachée, et, du reste, tout le monde nous disait que payer en liquide était normal ; le notaire lui-même n'avait opposé ni étonnement ni protestation, il s'était contenté de commenter : je ne veux pas savoir ce que vous fabriquez. J'avais traversé Naples, le cœur battant, je m'en souviens, de crainte qu'on ne me vole cet argent. Mais j'étais jeune, et les

entreprises un peu risquées m'égayaient. Avoir affaire à un homme qui ne respectait aucune règle, tout en feignant de les respecter toutes, fut beaucoup moins gai.

J'ai bu une tasse de thé. Je me remets maintenant à écrire, mais il me tarde de conclure : construire une métaphore sur un souvenir me pèse. Il faudrait des noms véritables, des substantifs sans adjectifs, pour raconter comment le règlement de la cohabitation civile se dérègle.

Fort du nombre énorme de mètres carrés qu'il possédait, Carraccio avait été nommé président, secrétaire et syndic de la copropriété. Il obtenait toujours la majorité et répliquait, amer, à ses opposants qu'il était le seul à vouloir le bien de l'immeuble.

Le conflit le plus dur qui l'opposa à ma pauvre grand-mère éclata à cause des quelques plantes que, n'ayant pas de balcon, elle suspendait à des supports en fer qu'elle avait fait fixer tout exprès au mur extérieur, sous le rebord de ses fenêtres. Elle avait conçu un grand attachement pour ces plantes, qu'elle soignait depuis des années, certaines depuis des décennies. Or, Carraccio jugea ces supports en fer illégaux, il lui ordonna de les éliminer et de réparer les dégâts causés au mur du bâtiment.

En réponse à mes lettres de protestation, il réunit l'assemblée des copropriétaires, obtint le vote et l'approbation d'un nouvel article du règlement intérieur qui interdisait formellement les supports en fer pour les plantes sous les rebords des fenêtres. Il y parvint non parce qu'il en avait le droit, mais parce qu'il en avait la force.

Un souvenir est parfois un tremblement de rancœur. J'ai travaillé tout l'après-midi pour faire de celui-ci le récit de ce que je déteste, cependant je n'en suis pas contente. Que la vérité d'une injustice passe pour un effet de rhétorique me déprime.

Quand les plantes moururent, ma grand-mère se fana elle aussi définitivement.

Je bois une autre tasse de thé, j'ai laissé sur l'écran un grand espace vide, puis j'ai recommencé du début, toujours à contrecœur. J'ai écrit Silvio Berlu en tapant d'un seul doigt sur le clavier. Puis j'ai ajouté

Sconi, et l'agacement s'est emparé de moi.

*Cette lettre, d'avril 2002, évoque une initiative des éditions e/o qui avaient demandé à leurs auteurs italiens de rédiger une brève nouvelle sur le thème du conflit d'intérêts. « Le beau style » (« La bella forma »), que nous republions ici avec de petites corrections, a déjà paru dans Sette, supplément du Corriere della Sera du 3 mai 2002, puis dans Micromega, n° 3 de 2002.*

---

1. Équivalent italien de l'Audimat.

2. Allusion à Umberto Bossi, fondateur de la Ligue du Nord (1989), mouvement un temps séparatiste, allié de Silvio Berlusconi, nommé ministre de son gouvernement en 2001.

*Frantumaglia*

Chère Sandra,

Nous y revoilà. Il me semblait avoir acquis une certaine habileté, après *Les jours de mon abandon*, et regarde ce que j'ai fabriqué avec les questions des filles de *L'Indice*<sup>1</sup>.

J'ai un peu honte, mais j'ai été saisie d'une sorte de frénésie de rangement, j'ai ouvert des tiroirs, j'ai feuilleté des livres et le résultat est là.

Je pourrais garder ces pages pour moi, mais j'ai beaucoup aimé les écrire, et lorsqu'on écrit par passion, on a besoin d'au moins un lecteur. C'est pourquoi je t'envoie cette lettre interminable et te prie de la transmettre à mes intervieweuses en leur expliquant que je n'ai aucune envie d'en faire une synthèse publiable.

Si tu lis toi aussi, quand tu en auras le temps, cette errance parmi les pages des deux livres que je m'imagine – oui, je m'imagine – avoir écrits (les livres réels empruntent leur propre chemin et cessent de m'appartenir), tu me combleras de joie.

Si tu vas jusqu'à m'écrire ce que tu en penses, je t'en serai reconnaissante.

Voici donc la lettre.

Chère Giuliana Olivero, chère Camilla Valletti,

Je vous remercie de votre proposition d'interview. J'ai essayé de vous fournir des réponses claires et succinctes, mais comme vous me posez des questions complexes et que vous le faites avec habileté, le résultat m'a paru un peu inapproprié. J'ai donc abandonné l'hypothèse de l'interview et j'ai entrepris de vous écrire pour le seul plaisir de vous répondre.

### *Tourbillons*

Vous m'interrogez sur la souffrance dans mes deux livres. Vous formulez aussi une hypothèse. Vous dites que la souffrance de Delia dans *L'amour harcelant* et d'Olga dans *Les jours de mon abandon* résulterait de leur nécessité de régler leurs comptes, bien qu'elles soient des femmes d'aujourd'hui, avec leurs origines, avec des modèles féminins archaïques, avec des mythes de matrice méditerranéenne encore actifs en elles. C'est possible, il faut que j'y réfléchisse, mais, pour ce faire, je ne peux partir du vocabulaire que vous me proposez : *origine* est un mot beaucoup trop usité ; et l'écho des adjectifs que vous employez (*archaïque, méditerranéen*) m'embrouille les idées. Je préfère, si vous me le permettez, bâtir mon raisonnement sur un terme de souffrance qui vient de mon enfance et qui m'a accompagnée dans la rédaction de ces deux livres.

Ma mère m'a légué un mot de son dialecte qu'elle employait pour décrire son état d'esprit lorsqu'elle éprouvait des impressions contradictoires qui la tiraillaient et la déchiraient. Elle se disait en proie à la *frantumaglia*. La *frantumaglia* (elle prononçait ce mot en redoublant le *m*) la déprimait. Parfois elle lui donnait le vertige ou lui faisait monter un goût de fer à la bouche. Ce mot désignait un mal-être qui n'était pas qualifiable autrement, il évoquait une foule de pensées hétérogènes, des rebuts flottant sur l'eau boueuse de son cerveau. Mystérieuse, la *frantumaglia* engendrait des actes mystérieux, elle provoquait toutes les souffrances qui n'étaient pas associables à une seule raison évidente. Plus tard, dans sa vieillesse, la *frantumaglia*

la réveillait en pleine nuit, l'amenait à parler toute seule puis à en avoir honte, lui soufflait de petits refrains incompréhensibles à chanter tout bas qui se concluaient bien vite par un soupir, la poussait à sortir subitement sans éteindre la cuisinière sur laquelle la sauce finissait par brûler dans sa casserole. Souvent, elle lui tirait aussi des larmes, raison pour laquelle ce terme s'est ancré dans mon esprit, dès l'enfance, pour définir avant tout des pleurs subits et sans raison consciente : des larmes de *frantumaglia*.

Il m'est impossible à présent de demander à ma mère ce qu'elle entendait vraiment par ce mot. En l'interprétant à ma façon, j'ai cru autrefois que la *frantumaglia* rendait malade et que les individus qui en étaient atteints se transformeraient tôt ou tard en *frantumaglia*. Ce dont il s'agissait en réalité, je l'ignorais et je l'ignore encore. Je dispose aujourd'hui d'un catalogue d'images qui concernent cependant davantage mes problèmes que les siens. La *frantumaglia* est un paysage instable, la masse aérienne ou aquatique d'une infinité de débris qui s'impose au « moi » comme sa seule et véritable intériorité. La *frantumaglia* est le dépôt du temps, sans l'ordre d'une histoire, d'un récit. La *frantumaglia* est l'effet de la notion de perte, quand on a la certitude que tout ce qui nous semble stable, durable, tel un ancrage pour notre vie, s'unira bientôt au paysage de rebuts que nous avons l'impression de distinguer. La *frantumaglia* consiste à déterminer avec angoisse et une terrible souffrance à partir de quelle foule hétérogène nous élevons notre voix, durant notre vie, et dans quelle foule hétérogène cette voix est destinée à se perdre. Souffrant parfois de la maladie d'Olga, l'héroïne des *Jours de mon abandon*, je me la représente surtout comme un vrombissement croissant ainsi qu'un émiettement de matière vive et de matière morte en forme de vortex : un essaim d'abeilles qui se rapproche au-delà des cimes immobiles des arbres ; un tourbillon subit dans un lent cours d'eau. Mais ce mot est également adapté à ce que je suis persuadée d'avoir vu, enfant – ou durant ce laps de temps relevant de l'invention que, devenus adultes, nous appelons « enfance » –, juste avant que la langue pénètre en moi et qu'elle m'inocule un langage : une explosion très colorée de sons, des milliers et des milliers de papillons aux ailes sonores. À moins que ce ne soit ma façon à moi de désigner l'angoisse de la mort, la crainte que mes moyens d'expression ne s'enrayent, comme sous l'effet d'une paralysie des organes phonateurs, et que les instruments que j'ai

appris à maîtriser depuis la première année de ma vie ne se mettent à flotter indépendamment de moi, s'écoulant ou sifflant d'un corps de plus en plus semblable à une chose, une bourse en cuir perdant de l'air et des liquides.

Je pourrais continuer cette énumération : c'est un des quatre, peut-être des cinq mots de mon vocabulaire familial où j'ai l'habitude de fourrer tout ce dont j'ai besoin. Dans le cas présent, il m'est avant tout utile pour expliquer que, s'il me fallait dire en quoi consiste la souffrance de mes deux personnages, je me contenterais de la formule suivante : aborder la *frantumaglia*. Je conserve une page de *L'amour harcelant* que je n'ai pas utilisée, et qui illustre cette expression. L'épisode concerne les cheveux très noirs d'Amalia, Delia le raconte au cours de son enquête napolitaine sur la mort de sa mère.

J'avais les cheveux fins de mon père. Ils étaient mous et fragiles, dénués d'air comme de lumière, et se disposaient sur la tête au hasard, sans la moindre obéissance, ce qui leur valait ma haine. Il était impossible de les discipliner de façon à obtenir la coiffure de ma mère, un chignon, une vague gonflée sur le front, une mèche rebelle qui frôlait parfois ses sourcils. Je me regardais dans le miroir avec rage : Amalia avait été perfide, elle m'avait refusé ses cheveux. Elle s'était réservé sa chevelure vigoureuse, elle m'avait privée de sa beauté. Elle m'avait donné des cheveux de fortune, qui me collaient au crâne, telle une patine sombre, et dont la couleur hésitante avait le goût de la dérision – châtons, mais empreints d'une faible volonté de noir, non la poix scintillante de sa chevelure, non la pâte de verre d'un noir luisant, à l'intérieur de laquelle se perdait le souffle de tous ceux qui lui disaient : ils sont magnifiques ! Personne ne me le disait, à moi. J'avais beau ne pas attacher les miens et les laisser pousser le plus possible, les vouloir longs, très longs – je rêvais –, jusqu'aux pieds, peut-être plus longs que les siens – jamais épars dans mes souvenirs –, ils demeuraient une arabesque inélégante dans l'air, une inflorescence de la tête qui n'était pas en vigueur parmi les jolies coiffures, pas même l'ombre de cette puissance qui accordait aux cheveux de ma mère l'énergie d'une plante rare au printemps. Un jour – j'avais douze ans –, peut-être parce que je cherchais une occasion de m'enfermer dans une

incontestable raison de souffrance ; que je me sentais irrémédiablement laide et étais lasse de courir après ma beauté ; ou encore que j'entendais défier ma mère, lui crier sans un mot mon inimitié, je lui volai ses ciseaux de couturière, traversai le couloir et gagnai la salle de bains où je me cisaillai les cheveux avec acharnement, sans une larme, en proie à une joie féroce. Dans le miroir apparut une étrangère, une inconnue de passage au visage frêle, aux longs yeux étroits, au front pâle, une misère errante dans la mousse du crâne. Je pensai : je suis une autre. Et aussitôt après : ma mère également est une autre sous ses cheveux. Une autre donc, et d'autres, d'autres encore. Le cœur battant, je contemplai dans le lavabo, sur le sol, les fragments de mes cheveux. Une double nécessité s'empara de moi : avant tout, je nettoyai soigneusement, car je ne voulais pas que ce spectacle chagrine ma mère ; puis je me montrai dans le but de lui faire du mal. Je comptais lui dire : regarde, je n'ai plus besoin de me coiffer comme toi. Assise près de sa Singer, Amalia travaillait. Elle m'entendit, se retourna, qu'est-ce que tu as fait ? Un souffle. Ses yeux s'embruèrent et ses cernes virèrent au violet. Elle ne cria pas, ne me frappa pas, ne m'infligea pas un des châtiments habituels des mères. Elle vit une chose qui la blessa ou l'effraya. Elle fondit en larmes.

Je sais pourquoi j'ai écarté cette page du roman, il y a dix ans : cet épisode en disait trop long sur la relation mère-fille et affaiblissait d'autres passages. En la relisant aujourd'hui, je demeure du même avis : le symbolisme des cheveux est évident, trop exhibé ; seule la pudeur sans doute m'a empêchée d'évoquer Samson et Dalila, Iris arrachant le cheveu de la vie à la blonde chevelure de Didon et je ne sais quoi encore parmi le matériau qui afflue vaguement autour des écrivains en demandant à être utilisé, réutilisé, refait, cité. Cependant, j'y décèle des détails qui m'intéressent davantage qu'autrefois : par exemple, l'acharnement que met Delia à effacer de son corps l'image de sa mère, comme si cet effacement était la seule condition de sa progression, et les pleurs d'Amalia à la fin, ces pleurs que nous ne savons pas bien expliquer, des pleurs déplacés, exagérés. Fille et mère, enfant et adulte, voient quelque chose, elles voient qu'il suffit de toucher aux cheveux pour que se produise une sorte de séisme. Delia



regarde à travers la fenêtre du miroir et y voit, au-delà de sa tête rasée, une série de capitulations. Amalia pose les yeux sur les cheveux obscènes de sa fille et entrevoit, au-delà, une pensée qu'elle est incapable de définir mais qui est bien présente et qui suscite ses larmes : ma fille m'est hostile, je ne me répandrai pas en elle, sa progression m'exclura, m'émiettera. La souffrance réside dans ce mouvement qui touche une corde profonde : une coiffure désirée, une coiffure refusée, l'aujourd'hui qui se remplit d'autres femmes et d'autres encore, un geste qui rompt les liens, brise une chaîne, déclenche un tourbillon qui décompose et provoque les larmes. Mes deux personnages, Delia et Olga, sont tous deux nés de ce mouvement : ils tiennent à leur moi, ils le renforcent, ils s'aguerrissent puis découvrent qu'une coupe de cheveux suffit pour que surviennent écroulement, perte de cohésion, sentiment d'être un flux hétérogène de débris, encore utiles et inemployables, empoisonnés ou améliorés.

J'ai feuilleté les deux livres afin de m'assurer qu'il en était ainsi. J'ai voulu revoir comment j'avais construit Delia, et je n'ai relu qu'une vingtaine de pages. Quelques lignes, en revanche, ont suffi pour Olga : j'ai encore à l'esprit les mots qui la concernent. Mais, en fin de compte, j'ai préféré me passer de ces textes et j'ai constaté que ces deux femmes possèdent au moins une caractéristique commune : elles exercent l'une comme l'autre une surveillance consciente sur leur propre personne. Les femmes des générations précédentes étaient très surveillées par leurs parents, leurs frères, leurs maris, la communauté, mais elles se surveillaient peu, et quand elles le faisaient, elles imitaient ceux qui les surveillaient, se muant en bourreaux de leur propre personne. Delia et Olga sont, en revanche, le fruit d'une nouvelle et très ancienne surveillance, une surveillance liée à leur besoin de répandre leur vie. Je vais essayer de dire de quelle façon.

Le mot « surveillance » a été marqué de façon négative par ses usages policiers, et pourtant ce n'est pas un mauvais mot. Il contient le contraire du corps émoussé par le sommeil, il est une métaphore hostile à l'opacité, à la mort. Il exhibe la veille, la vigilance, sans faire appel toutefois au regard – plutôt au plaisir de se sentir en vie. Les hommes ont transformé la surveillance en une activité de sentinelle, de geôlier, d'espion. Or, la surveillance est une disposition affective de tout le corps, son extension et sa germination.

C'est une influence de vieille date, dont j'ai retrouvé la trace sous la

forme de l'affreux *en vigueur* remarqué non sans surprise dans le passage sur les cheveux cité plus haut – je l'avais oublié. Mais le mauvais style me paraît souvent plus dense que le beau. *En vigueur*, cette expression qui indique l'expansion de la vie – le mot *vigueur* vient du verbe *vigere*, soit « être plein de force » –, éclaire la signification de *surveillance*. Je pense à la surveillance de la femme enceinte, de la mère sur ses enfants : le corps perçoit dans un vaste rayon une vague qui se diffuse, et il n'est pas de sens qui ne soit affectueusement actif. Je pense aussi à la très ancienne surveillance que les femmes exerçaient sur toutes les activités propices à la vie. Et je n'y vois pas de condition idyllique : *être en vigueur* signifie aussi imposer, s'opposer, se répandre de toutes ses forces. Je ne compte pas au nombre de ces femmes qui croient que la ligne d'expansion de leur énergie vitale surpasse celle de l'énergie vitale des hommes. J'estime juste qu'elles sont différentes. Et que cette différence soit aujourd'hui de plus en plus visible me ravit. Par conséquent, pour revenir à l'acception particulière de « surveillance » que je tente de définir, je pense au fait relativement nouveau que constitue la surveillance de sa propre personne, de sa propre spécificité. Le corps féminin a appris la nécessité de se surveiller, de soigner son expansion, sa vigueur. Oui, vigueur. Ce terme nous semble aujourd'hui approprié au seul corps masculin, et pourtant j'imagine qu'il désignait d'abord une vertu essentiellement féminine, que la vigueur de la femme imitait celle des plantes – vie envahissante, vie grimpante, ou, selon un terme rébarbatif, *vigilance*. J'aime beaucoup les femmes vigilantes qui surveillent et se surveillent dans le sens que j'essaie d'exposer. J'aime les décrire. Je les considère comme des héroïnes de notre temps. C'est ainsi que j'ai inventé Delia et Olga.

Par exemple, si Olga, qui a exercé sur sa personne une surveillance « masculine », qui a appris la maîtrise de soi et s'est exercée à des réactions canoniques, parvient à surmonter la crise de l'abandon, c'est uniquement grâce à la surveillance spécifique qu'elle met en place sur sa propre personne et qui consiste à rester vigilante, c'est-à-dire à récupérer le désir de veille, à mobiliser dans ce but la petite Ilaria, à lui confier le coupe-papier, à lui demander : si tu vois que je suis distraite, si tu constates que je n'entends pas, que je ne te réponds pas, pique-moi avec ; en d'autres termes, fais-moi mal, utilise tes mauvais sentiments, mais rappelle-moi le besoin de vivre.

Voilà, la fillette armée d'un coupe-papier, prête à frapper sa mère pour la ramener à l'état de veille et l'empêcher de se perdre, est à mes yeux une image importante. Dans une version précédente, Olga, enfermée dans son appartement, de plus en plus instable, prenait la décision d'armer sa fille et d'utiliser son hostilité enfantine au terme d'une énième hallucination. La Napolitaine qui s'était noyée plusieurs décennies plus tôt dans les eaux du cap Misène parce qu'elle n'avait pas supporté l'abandon – la pauvrete, ainsi qu'on l'appelait dans tout le quartier pour la raison qu'elle s'était tuée comme Didon après le départ d'Énée – venait de lui apparaître à la cuisine.

Il faut que je me prépare un café, le café dissipera ma somnolence. J'allai à la cuisine, ouvris la cafetière, la remplis de poudre noire, revissai. Fais attention, me dis-je, fais attention jusqu'à ta façon de respirer. Alors que je m'apprêtais à allumer le gaz, une crainte s'empara de moi : et si j'oubliais ensuite d'éteindre ? Cet instant imprima un ordre chronologique aux gestes que j'avais effectués pour préparer le café, des gestes jusqu'alors bâclés, désordonnés, irréguliers. J'imaginai que je n'avais pas mis d'eau dans le réservoir. Tu ne sais pas te conduire, on ne peut pas avoir confiance en toi. Je dévissai la partie supérieure, mais me mouillai les doigts : il y avait bien de l'eau. Évidemment, il y en avait, tout a été accompli selon les règles. En revanche, je constatai que j'avais garni le filtre non de café, mais d'une poudre noire qui était peut-être du thé. Vexée, je n'eus pas le temps d'y remédier, je n'en trouvai pas l'énergie nécessaire. J'entendis un bruissement et vis que la femme de la piazza Mazzini balayait la cuisine, très concentrée. Elle s'interrompit un instant et me montra son annulaire : elle ne portait pas d'alliance.

« Le pire, c'est de l'enlever, déclara-t-elle. La mienne ne glissait pas, j'ai dû la faire scier. Si j'avais su que je maigrirais autant, j'aurais attendu. Elle serait tombée de mon doigt. Regarde les horribles mains que j'ai, la vie m'a quittée par les doigts. »

Je m'aperçus que je n'avais pas non plus d'anneau, je serrai le poing pour sentir de la force dans mes doigts. La femme me sourit et murmura :

« Tu verras, si quelqu'un passe le balai sur tes pieds, tu ne te

remarieras pas. Et si tu ne te remaries pas, voilà ce qui arrive. »

Comme pour m'en fournir la preuve, elle commença à balayer ses pieds frénétiquement. Saisie de dégoût, je me rendis compte que ce mouvement les émiettait. Ses pieds étaient constitués d'un matériau friable qui produisait sous les coups de balai des écailles ensanglantées.

Je criai : Ilaria !

Les relations d'Ilaria et d'Olga ne sont pas bonnes, elles ressemblent à celles de Delia et d'Amalia. Mais, contrairement à Amalia, Olga, la femme actuelle, effectue un parcours qui lui permet de voir dans l'amour hostile d'Ilaria un sentiment vital qu'elle utilise pour remédier à la fascination de la mort issue du passé, de la pauvrete. La mère et la fille affirmeront ensemble leur droit à une autre vie, une vie qui échappe au modèle des femmes rompues.

Je crois pouvoir maintenant plonger au cœur de votre question. Le passage que j'ai retranscrit ici – et d'autres du même genre que je vous épargne – allait de façon plus ou moins explicite dans le sens que vous indiquiez. Dans les premières versions du roman, la pauvrete de Naples portait de nombreux signes, elle constituait une synthèse de la femme abandonnée, depuis Ariane jusqu'à nos jours. L'alliance ôtée à coups de scie, la perte des énergies vitales, le balai en tant que condition de l'asservissement domestique et en tant qu'allusion sexuelle, l'angoisse de ne pas se marier, ou de se remarier, ou encore de ne plus trouver d'hommes, la réduction à l'état de *frantumaglia* : Olga voyait dans ce fantôme toutes les angoisses féminines de l'époque patriarcale et les reconnaissait en elle-même. Mais cet aspect m'a vite déplu. J'ai tout effacé, à l'exception de l'allusion au cap Misène, rappel virgilien. J'ai effacé, parce que ce n'était pas à mon avis un bon choix narratif, je craignais de provoquer une césure entre l'avant – modèles et mythes archaïques justement – et l'après – Olga, la nouvelle femme –, de présenter Olga comme l'expression du destin progressif du genre féminin. J'ai préféré approfondir la confusion des temps, comme dans *L'amour harcelant*, où ce qu'a été Amalia ne diffère en rien de ce qu'est Delia, raison pour laquelle Delia doit attendre la fin de son parcours pour en définir le résultat comme un but, comme le point le plus élevé de son expansion vitale : « Il y avait eu Amalia.

J'étais Amalia. » Je voulais que le passé ne soit pas surmonté, mais racheté en sa qualité de dépôt de souffrances, de façons d'être qu'on a niées.

Pour plus de clarté, nous devons dire ici comment la souffrance modifie l'image du temps. L'éclosion de la souffrance annule le temps linéaire, le brise, le transforme en gribouillages tourbillonnants. C'est aux confins de l'aurore d'aujourd'hui et de demain que se recueille la nuit des temps. La souffrance nous renvoie à nos ancêtres unicellulaires, aux grognements de querelle ou de terreur qui ont retenti dans les cavernes, aux divinités féminines refoulées dans la pénombre de la terre, tout en nous ancrant – par exemple – à l'ordinateur sur lequel nous écrivons. Les sentiments forts sont ainsi faits : ils pulvérisent la chronologie. Une émotion est un saut périlleux, une cabriole, une pirouette. Quand la souffrance s'abat sur Delia et Olga, le passé cesse d'être passé et l'avenir cesse d'être avenir, l'ordre de l'avant et de l'après s'achève. La description de ce phénomène obéit au même mouvement de confusion. Le « moi » raconte paisiblement, il opère des synthèses limpides, il déroule peu à peu les événements. Cependant, lorsque survient la vague d'un sentiment, l'écriture se cabre, s'agite, tourbillonne en absorbant tout, en ravivant souvenirs et désirs. Delia et Olga doivent se calmer pour que leur voix de narratrice réintègre le cours lent du roman. Réintégration de brève durée. Le développement qui ordonne les événements n'est autre que le moment où l'énergie s'accumule avant qu'éclate une nouvelle tornade. Voilà une image qui m'est utile : elle permet de concevoir un temps de la souffrance qui s'abat sur nous, tel un tourbillon ; mais aussi une écriture des émotions qui est sonorité de la respiration, un vent des poumons qui, tout en produisant de la musique, soulève des vestiges d'époques différentes, avant de passer son chemin en tournoyant.

Delia et Olga décrivent de l'intérieur ce tourbillon. Elles ne prennent pas de recul, ne contemplent pas, ne s'accordent pas d'espaces extérieurs de considération, pas même quand elles ralentissent. Ce sont des femmes qui racontent leur histoire du cœur d'un vertige. Elles ne souffrent donc pas du conflit entre ce qu'elles aimeraient être et ce qu'ont été leurs mères, elles ne sont pas le point d'arrivée tourmenté d'une généalogie féminine chronologiquement ordonnée qui part du monde archaïque, des grands mythes méditerranéens, pour aller

jusqu'à elles et les élever en tant que sommet visible du progrès. Si elles souffrent, c'est plutôt parce que le passé de leurs ancêtres et l'avenir de ce qu'elles s'efforcent d'être – ombres, fantômes – se pressent simultanément autour d'elles en une sorte d'achronie. Jusqu'à ce que, par exemple, Delia puisse troquer ses habits actuels pour endosser la vieille robe de sa mère comme un vêtement résolutif, et Olga reconnaître, dans son visage que reflète le miroir, celui de la pauvre-mère-suicidée telle une partie constitutive de soi.

### *La bête dans le cagibi*

J'en viens maintenant à votre deuxième question. C'est vrai, je suis incapable de tracer une ligne nette entre culpabilité et innocence, je crois que mes livres le montrent bien, ce sont des concepts qui me troublent. Ainsi, la hache religieuse qui sépare les coupables des innocents ne me convainc pas. Pas plus que la distinction entre les individus juridiquement innocents et les individus juridiquement coupables : il existe des êtres innocents selon le code pénal qui se souillent de terribles fautes et des êtres coupables devant la loi pour lesquels il m'est arrivé d'éprouver de la sympathie, voire de l'amitié. Non, la culpabilité et l'innocence juridiques ne nous sont pas d'un grand secours. Adriano Sofri est, d'après la vérité judiciaire, le commanditaire d'un ignoble meurtre politique, mais son attitude de coupable selon la justice a prouvé sans aucun doute possible son innocence, et le fait qu'il demeure en prison est une abomination<sup>2</sup>. En revanche, si le chef du gouvernement actuel – je me refuse à le nommer – devait être déclaré un jour juridiquement innocent, alors qu'il a fondé un parti avec son argent et ses chaînes de télévision, qu'il s'est introduit au Parlement au moyen de sa fortune et de son entreprise, qu'il a promulgué des lois destinées à le soustraire aux lois grâce à ses innombrables milliards et à son pouvoir médiatique, bref, qu'il a consacré la plus grande partie de son activité « politique » à fabriquer des dés truqués à son profit et au profit de ses amis, je considérerais ce parcours vers l'innocence comme la pire de ses fautes, la faute d'un individu qui fait un usage outre-cuidant du pouvoir économique et du pouvoir politique en montrant aux citoyens les plus faibles, entre deux blagues stupides, qu'il est facile, avec un peu de

roublardise, de manipuler la démocratie. Par conséquent, à l'instant où j'écris, la justice a un témoin admirable en prison, tandis que là même où elle devrait s'incarner en des attitudes exemplaires, elle subit une humiliation futile, ou exhibe des censeurs à la double ou triple vie. Du reste, toute la classe politique qui nous gouverne, sans culture, sans intelligence, sans justice, s'estime ironiquement innocente et affirme avec un sourire rusé des plus répugnants que la faute, si tant est qu'elle existe, incombe aux autres. Je déteste le timbre de voix qu'adoptent ces puissants opaques et vantards pour manipuler la culpabilité et l'innocence. Je me méfie de leurs déclarations d'intention, de leurs plaidoyers, de leurs définitions fières et immodestes. Je préfère les gens qui ont conscience de l'ambiguïté morale du moindre geste et qui s'efforcent avec acharnement de déterminer ce qu'ils font réellement de bien et de mal aux autres et à eux-mêmes.

Mon tourment éthique, pour ainsi dire, a débuté il y a plusieurs décennies à l'intérieur d'un cagibi. D'une part, j'y ai éprouvé le désir de tuer et de me punir de ce désir ; d'autre part, il a été le théâtre secret d'un long conflit avec ma mère. Mais procédons par ordre, si tant est que cela soit possible. Ce cagibi – quelques lignes de *L'amour harcelant* l'évoquent, à la page 11 – consistait en une pièce privée de fenêtre et de lumière électrique dans le domicile napolitain de mon enfance. Ayant une fonction de débarras, il regorgeait tant d'objets qu'on avait du mal à y pénétrer, et le seul fait de passer devant me remplissait de peur. Quand la porte était entrouverte, il s'en échappait un souffle froid à l'odeur de DDT. Je le savais, c'était l'haleine d'une bête énorme et aussi laide que la larve jaunâtre d'une cigale, qui s'apprêtait à me dévorer. Elle se tenait en embuscade entre vieux meubles, chaises défoncées, caisses, lanternes et même un masque à gaz, mais je ne le révélais à personne, peut-être par crainte de ne pas être crue. Les dangers de ce cagibi ont toujours été mon secret.

J'avais entre neuf et dix ans lorsqu'il acquit, pour moi, une importance capitale. Ma plus jeune sœur, que j'appellerai ici Gina, alors âgée de quatre ans, constituait un sérieux obstacle à mes jeux et à ceux de ma sœur cadette, qui en avait sept. Nous avions beau nous dire que Gina « passait au crible » ou « sous le pont » – expressions de jargon qui signifiaient « elle ne joue pas, elle croit jouer mais en réalité elle ne joue pas, sa présence est inutile » –, elle ne cessait de

nous déranger. Quand nous la renvoyions, elle allait pleurer dans les jupes de notre mère. Quand nous la menacions, elle chignait encore plus. Quand nous la tapions, elle se jetait au sol, hurlait et ruait comme si nous lui avions coupé un bras ou une jambe. Elle demandait souvent, angoissée, avec un petit sourire familier : « Je joue, je suis en train de jouer ? »

Exaspérée, je lui lançai un jour en dialecte : « On a besoin d'une corde, il y en a une dans le cagibi. » Attention, je ne dis pas à Gina : « On a besoin d'une corde, il y en a une dans le cagibi, va la chercher. » J'énonçai un besoin et indiquai le lieu où il était possible de le satisfaire, rien de plus. J'étais exaspérée, je souhaitais sa mort. Je pensais qu'elle la méritait car elle entravait nos jeux, et ce, depuis le jour de sa naissance. J'avais beau savoir qu'on ne tue pas ses sœurs, la tuer n'était pas à mes yeux un simple désir, mais une nécessité. C'est pourquoi cette phrase, prononcée avec naturel, me combla. Je ne l'oublierai jamais, elle marque le début conscient de ma relation avec les mots : « On a besoin d'une corde, il y en a une dans le cagibi. » La syntaxe laissait en apparence à la fillette le choix de mourir, ou non, dans la gueule de la bête. J'étais pour ma part certaine qu'elle irait, car elle était trop heureuse de s'acquitter enfin d'un devoir précis. La phrase la poussait tout en me protégeant, elle dissimulait mon envie d'assassinat. De fait, Gina réagit sans tarder ; il lui fallait un rôle et elle fut ravie d'en attraper un au vol. Dès lors, je demeurai coupée du temps et hors d'haleine.

Voilà donc que la benjamine se dirige vers le lieu des horreurs, elle y court, dans la crainte que la cadette y aille à sa place, la privant de cette occasion. L'affreuse naine, la puanteur qui marche... elle indispose jusqu'à ma mère, à laquelle il arrive de crier : « Je ne te supporte plus », raison pour laquelle nous serons tous satisfaits si la bête jaune la dévore. Le monstre – à présent, une énorme mouche aux longues ailes transparentes – attend, il brûle de se remplir le ventre, cependant il est également furieux parce qu'il remplit le ventre noir du cagibi. Il possède de grandes antennes et remue sans cesse les mâchoires. Son ventre est assez gros pour contenir deux petites sœurs de la taille de la mienne, mais bien mastiquées, broyées. Soudain, cette image déclenche une vague dans mon estomac. La vague grandit, me donne le vertige et la nausée, me ronge les entrailles. Je ne résiste pas : je décide d'arrêter ma sœur. Je bondis. Je dépasse Gina, entre



dans le cagibi et referme la porte derrière moi, en nage. Gina crie avec rage qu'elle veut entrer, mais la terreur me paralyse l'ouïe, la bête avance, qui va me sauver ? J'entendis ma mère s'exclamer : « Ouvre cette porte immédiatement ! » et la bête retira ses pattes.

Je sortis. À ma vue, Gina redoubla de cris, se mordit les phalanges, se jeta sur le sol en ruant. Alors ma mère, qui était une femme très nerveuse à l'époque, perdit patience. Elle tenta de calmer la petite et, n'y parvenant pas, s'en prit à moi : pourquoi m'étais-je enfermée là-dedans, pourquoi empêchais-je Gina d'entrer ? « Parce que, répondis-je bêtement, c'est un de nos jeux, et elle ne doit pas nous déranger. » Je reçus une gifle.

J'ai longuement pensé à cette gifle par la suite, et ce avec rancune ; j'étais une enfant très réfléchie. Je n'arrivais pas à le croire : je m'étais interposée entre ma sœur et la bête, alors même que la première méritait d'être dévorée, et ma mère réagissait comme si c'était moi, la coupable ! Coupable de quoi ? De refuser que la petite gâche nos jeux ? Pour être innocente, devais-je donc accepter de bon gré que la troisième sœur rende les deux premières malheureuses ? Peu importait donc que je sois intervenue en sauvant de la mort la cause de mon malheur, la cause du malheur de toute la famille ?

Il m'a fallu du temps pour surmonter cet épisode, il a fallu que les jeux s'effacent derrière les monologues, un théâtre mental rempli d'apparences qui a perduré au fil des ans, question et réponse.

N'étais-je pas de toute façon coupable, coupable d'avoir prononcé des mots en forme de piège mortel ?

Si, mais qui m'avait rendue coupable ?

Elle, la petite.

Et comment ?

En se conduisant comme une intruse.

Donc était-ce elle la coupable, avant que je le devienne, moi ?

Non, mais elle n'était pas innocente.

Qu'aurait-elle dû faire pour l'être ? S'exclure des jeux, ne pas troubler l'alliance entre la cadette et moi, exister ailleurs, ou ne pas exister du tout ?

Oui, certainement.

L'innocence – commençai-je à croire – consiste à ne jamais se mettre dans la position de susciter les mauvaises réactions d'autrui. Chose

difficile, mais possible. Voilà pourquoi je m'exerçai au silence : je demandais pardon pour tout, je retenais ma langue, j'étais gentille et toujours d'accord. En cachette, toutefois, j'étais méchante. Je n'arrivais pas à calmer l'ardeur qui me transformait potentiellement en furie, je bouillonnais, je me tourmentais. Je savais que j'avais été capable d'inventer la phrase qui donnerait la mort à la petite sans l'y accompagner moi-même. Je savais que je possédais la faculté de nuire par mes mots sans le montrer, sans en porter la responsabilité. Je me détestais. Mon innocence relevait en réalité de l'art du dépitage : je dissimulais ma férocité derrière un semblant de gentillesse, puis la formulais d'une façon apparemment inoffensive, mais en réalité susceptible d'entraîner chez les individus qui me dérangeaient des pensées et des actes pouvant leur faire du mal.

J'eus bientôt l'impression d'être une bête sauvage qui feint d'être domestique. Je ne voyais dans les êtres humains que des enchaînements de fautes, une somme infinie de raisons pour répondre au mal par le mal ; l'innocence, en revanche, je ne la voyais pas. Mais je songeais souvent au rachat. Lorsque je me sentais humiliée et que je cherchais une image moins sombre de moi-même, je me disais que j'avais précédé ma petite sœur pour lui barrer l'entrée du cagibi. En réalité, me disais-je, j'ai un bon fond. J'avais le sentiment d'être rachetée.

Cependant, j'avais ensuite tendance à tout compliquer une nouvelle fois. Se racheter ne signifiait-il pas qu'il y avait une faute à racheter ? Comment la rédemption pouvait-elle effacer la faute effective ? N'est-il pas hypocrite, pensais-je, de s'injecter d'abord le poison de la furie, et ensuite l'antidote ? Alors à quelle impulsion avais-je obéi pour empêcher Gina de tomber dans le piège ? Pourquoi étais-je allée mourir à sa place ? Ce revirement pouvait-il vraiment effacer ma volonté de la tuer ?

Je me harcelais, rongée par des sentiments de culpabilité, en particulier lorsque Gina, qui avait grandi entre-temps, faisait enrager ses professeurs, avait de mauvaises notes, compliquait de mille façons la vie de notre famille, racontait des mensonges sur son propre compte de manière à apparaître à nos yeux comme une petite fille modèle, pour nous avouer ensuite ses méfaits au prix d'une intolérable humiliation. Je retournais au cagibi. Je pensais : Si elle est ainsi, c'est parce que je l'ai exclue de nos jeux, elle sera exclue de tout. Il aurait

mieux valu la laisser mourir. Je ne m'étais jamais sérieusement libérée du désir de la tuer. La précéder dans le cagibi pour lui éviter d'échouer dans la gueule de la bête ne traduisait en rien un changement. Mes mauvais sentiments étaient revenus. Qu'avait donc représenté ce moment de dévouement ?

La réponse arriva et elle fut brutale : ce moment n'avait été autre qu'une réaction au dégoût physique. L'image du corps de ma sœur réduit à l'état de bouillie sanglante avait suscité en moi un malaise insupportable. Et ma course vers la porte du cagibi obéissait à la seule volonté de chasser cette répugnance. Mais alors qu'était-ce que la rédemption ? Une façon de taire le mal-être de son propre corps quand on est mû par le mal-être du corps d'autrui ?

Désormais j'étais grande et je détestais d'autant plus l'opportunisme que je le décelais dans mes propres gestes et mes propres propos. Voilà pourquoi je finis par apprécier la gifle de ma mère. Cette punition infligée au hasard constitua à mes yeux la réalité de toutes les punitions. Elle avait permis d'équilibrer les comptes du mal déjà accompli, de me ramener avec raison à ma haine pour ma sœur et à la légitimité du désir de la tuer. Si bien que je conçus par la suite – je m'en souviens parfaitement – de nouveaux plans pour l'éliminer, des plans moins répugnants – l'empoisonner, la défenestrer, la pendre – de façon à m'interdire toute réaction débouchant sur une volonté de rachat. Et alors ? Étais-je faite pour le mal ? Et qu'est-ce qui me poussait vers le mal ? Ma nature, ou plutôt les torts des autres ? Et n'était-ce pas ce mal qui poussait ma mère à me faire du tort, et ce tort qui ravivait mon désir d'assassinat en un enchaînement sans fin ?

Je piétinais, et ce jusqu'à l'âge de dix-huit ans, moment où j'avalai deux mille ans de christianisme sous forme de pilules kantiennes. Je me concentrai alors jusqu'à l'obsession afin de me doter d'un vouloir qui fût bon en soi et entamai une lutte exténuante pour interdire aux objets extérieurs de plier ma volonté à leurs exigences. Je crus avoir résolu tous mes problèmes moraux à travers cette bataille quotidienne et j'oubliai pendant un temps – tant que dura cet effort – le jour où, grâce à une formulation habile, j'avais envoyé ma petite sœur à la mort dans le cagibi.

Le parcours n'est toutefois pas aussi linéaire, c'est l'écriture qui le simplifie. Le chemin qui mène du cagibi à la pièce où j'écris à présent est beaucoup plus long, plus tortueux, plus ramifié. Ce qui

m'apparaissait comme un passage secondaire s'est renforcé et a pris le dessus. Le dégoût, par exemple. Et l'arrivée de ma mère. Par la suite, je me suis souvent enfermée dans ce cagibi dans le seul but de la mettre à l'épreuve, de déterminer si elle se souciait de moi, si elle me préférait aux autres. Permettez-moi donc de revenir en arrière, à l'époque de mes dix ans, et précisément à l'instant où je m'enfermai dans ce cagibi pour empêcher ma sœur d'y entrer. Avais-je vraiment décidé de me faire déchiquter à sa place ? Je ne le sais pas. Je conserve des émotions lointaines, qui se confondent avec les sentiments que j'éprouvai plus tard. Je rue dans le noir, je renverse des objets, je casse des choses, en proie à un activisme dévastateur censé éloigner la bête jaune, mais aussi ma répulsion. Je suis bruyante, j'insulte Gina, j'insulte la peur, et cela me procure même un certain plaisir, car, à travers l'action qui engendre le fracas, le dégoût se dissipe, la fureur du corps se radoucit, le mal que je me cause et que je crains qu'on ne me cause évoque un fluide chaud, vivifiant. Surtout je sens que ma mère m'entend et qu'elle va arriver.

Je suis heureuse qu'elle survienne, et en même temps j'en ai peur, car elle est parfois pire que la bête jaune : quand elle est nerveuse, elle m'épouvante, elle me donne l'impression de surgir comme un fantôme de la noirceur du cagibi noir. Autrement, elle est très gentille. Ainsi, tant qu'elle a allaité Gina, elle nous a autorisées, ma sœur cadette et moi, à demeurer à ses côtés. Égarées, nous regardions la benjamine s'accrocher avidement à sa chair et téter, en espérant qu'elle se lasserait, ce qui ne se produisait pas, hélas. Mais lorsque, épuisée, elle glissait malgré elle dans le sommeil et que ses lèvres pâlies par le lait abandonnaient peu à peu le mamelon, notre mère nous souriait de ses yeux sombres, puis projetait quelques gouttes blanches dans nos bouches, saveur tiède et sucrée qui nous engourdisait.

Notre mère avait un corps miraculeux et cruel, elle accomplissait des actes prodigieux, mais ne nous en accordait qu'un misérable échantillon ; pour le reste, elle se donnait tout entière à Gina. Je la harcelais, l'appelais sans cesse, exigeais qu'elle accoure sur-le-champ, chaque fois que je le voulais. Elle devenait alors méchante, en particulier si mon appel n'était qu'un caprice. Or, pour moi, chaque caprice était une nécessité, et, lors de l'épisode du cagibi, la nécessité me sembla indéniable. Quand elle se présenta, ma mère avait l'air gentil, et je songeai que me mettre en danger l'attirait plus

promptement à moi, d'une certaine façon à plus juste raison, comme si le fait de courir un risque me ramenait à elle et qu'elle revînt à moi après une absence coupable. Non seulement sa gifle me parut injustifiée, mais elle dota aussi l'injustice de profondes racines : j'y lus une réponse décevante à un cri d'effroi.

Cette déception acquise, le cagibi cesse d'être le lieu d'une embuscade mortelle pour ma sœur et devient quelque chose de plus fuyant, un espace habité durablement dans mes souvenirs par ma mère et moi seules, une sorte de théâtre de la répétition, comme dans certains rêves – toujours la même action, toujours le même besoin.

Pour que tout cela soit compréhensible, je dois d'abord vous raconter ce qui m'arrivait au cours de ces années-là. Comme le père de Delia, mon père était très jaloux. Sa jalousie avait pour fondement le pur et simple fait que ma mère était belle. Mon père était jaloux non parce que ma mère risquait de le tromper avec un homme déterminé – voisin, ami, membre de la famille : s'il avait conçu de telles pensées, il l'aurait tuée sur-le-champ, tout comme son probable amant. Sa jalousie était d'ordre préventif. Il était jaloux du plaisir que d'autres hommes pouvaient éprouver en la regardant, en la côtoyant, en lui parlant, en effleurant non pas sa personne – chose inconcevable –, mais par hasard le bord de sa robe. Il était jaloux de l'éventualité, il était jaloux de la puissance de ma mère, plus que des actes qu'elle était susceptible de commettre. Il était jaloux *ab ovo*, sans nuances, il était jaloux du fait qu'en tant que corps vivant ma mère s'exposait à la vie. Par conséquent, il ne voyait pas dans les autres hommes la source de toutes les menaces, au contraire. Les probables rivaux se tenaient là, sur l'autre rive, et ils ne pouvaient qu'être éblouis par le flux vital qui émanait de ma mère. Le coupable de cet éblouissement n'était autre que le corps de ma mère, à travers chacun de ses gestes. La culpabilité de ma mère résidait dans la possibilité d'être une source de plaisir pour autrui.

Je croyais à cette culpabilité. J'en avais la conviction secrète depuis toujours, et aujourd'hui encore elle ressurgit dans mes rêves, à l'aube. Enfant, je souhaitais que mon père enferme ma mère à la maison et lui interdise de sortir, qu'il l'oblige à demeurer dans une pièce sans respirer, à chaque visite d'amis ou de membres de la famille. J'étais certaine qu'elle accomplissait des actes affreux ne serait-ce qu'en se montrant, voilà pourquoi je désirais qu'il lui soit interdit d'exposer sa

personne. Chose qui – telle était la contradiction – ne se produisait étrangement pas. Pis, mon père ne supportait pas que ma mère s'enlaidisse, il se fâchait quand une phrase ou un mot risquait d'amoindrir la belle personne qu'était son épouse, il l'encourageait plus que quiconque à soigner son aspect. Un jour il lui offrit du rouge à lèvres. J'allais souvent dévisser le couvercle du petit pot, pour en humer l'odeur exaltante. Lorsque tous deux s'apprêtaient à sortir, je scrutais ma mère avec appréhension, je la voyais poser le doigt sur la pâte du fard, et elle était soudain encore plus belle que d'habitude. Mon père aussi la contemplait, fasciné et nerveux, agressif et perdu. Il jouissait d'être le seul usufruitier de cette beauté, tout en craignant de devoir l'exposer à l'avidité du monde. Je ne le comprenais pas, j'enrageais en silence, apeurée. Je partageais son angoisse, j'étais sur le qui-vive, comme lui. Oui, j'aurais aimé qu'il soit plus déterminé et que, au lieu de lui infliger des scènes furibondes parce qu'elle avait commis la faute de se montrer, il lui interdise tout simplement de se montrer.

Tout cela a été la norme de mon enfance. Le moment insolite, le plus terrible, se produisait en revanche quand mon père était absent et que ma mère décidait de sortir seule, sans son autorisation.

Je la regardais alors se préparer avec son application habituelle. Il était inutile d'espérer qu'elle sortirait pour l'occasion négligée, enlaidie, bref, moins visible : ma mère ne quittait jamais notre domicile sans avoir soigné le moindre détail de sa personne, ce qui me plongeait dans un état d'angoisse croissant. Chacun de ses gestes devant le miroir m'apparaissait comme un surcroît : un surcroît de danger, une plus grande offrande à la rapacité des rues, des transports publics, des magasins. Je la suivais pas à pas dans la maison, emplie de colère, je la détestais. Je pensais : on va nous la voler, et c'est ce qu'elle veut ; si elle se fait belle, c'est pour partir et ne plus revenir. Quand la porte se refermait sur son corps élégant, la panique m'envahissait, je tremblais, j'étais incapable de me calmer.

Son absence était interminable. Je me représentais des scènes ignobles, et ces représentations me rendaient abjecte à mes propres yeux. Elles se transformaient toutefois en une réalité insupportable : je jugeais ma mère coupable de crimes vagues, mais toujours répugnants, je souhaitais qu'elle ne rentre pas. Cependant ce souhait me semblait

bientôt intolérable, j'étais dégoûtée de l'avoir formulé, j'aurais tout accepté – tout – pour qu'elle revienne. Elle ne revenait pas. Alors j'abandonnais mes sœurs à nos jeux et gagnais le cagibi sur la pointe des pieds, ou presque.

J'ouvrais la porte, pénétrais dans la pénombre et m'enfermais en sachant que seule la voix de ma mère aurait le pouvoir magique de me tirer de là. Immobile, je respirais l'odeur de DDT et pleurais en silence. La bête se déplaçait avec précaution dans le noir, mais elle ne m'attaquait pas, elle se contentait de se tenir là avec les nombreuses autres formes colorées de l'horreur qui me frôlaient et reculaient. Le temps se suspendait, le corps lui-même perdait ses dimensions, j'avais l'impression que quelque chose soufflait en moi comme dans un ballon, j'avais peur d'exploser, je caressais ma peau, aussi lisse et tendue qu'une vessie.

Je rêve, éveillée. J'imaginai que ma mère avait juste feint de sortir, qu'en réalité elle était là, à l'intérieur du cagibi, qu'elle m'épiait dans le but de déterminer si je l'aimais vraiment. Je craignais de lui déplaire, gonflée comme je l'étais dans le noir, je comprimais ma poitrine et mon ventre, mais j'avais envie de sangloter, et plus je pressais mon corps, plus mes yeux s'embuaient. Je la croyais réellement capable de percevoir le danger qui me menaçait, où qu'elle fût, et je laissais grandir ma terreur en un appel, de façon que, touchée à distance par mon corps dilaté, elle sursaute, interrompe ses activités répugnantes et revienne. Cette tension intérieure – un bruissement, des mots, la voix même de ma mère qui souffle en moi comme dans un ballon – était affreusement laide.

Enfin ses pas résonnaient dans l'appartement. Aussitôt je changeais d'humeur, je me faisais sèche et hostile. Je résistais à la joie, je m'abstenais de sortir, je voulais entendre mon prénom prononcé par sa voix inquiète, je voulais qu'elle me cherche en vain. Je l'imaginai ouvrir la porte du cagibi : je l'y attirerais par surprise, me barricaderaï avec elle et l'offrirais à la bête, devenue mon amie, afin qu'elle la dévore dans un coin. Mais ma mère ne me cherchait pas, elle ne m'appelait pas, elle s'abstenait même de jeter un coup d'œil au cagibi. Alors je sortais. Je lui tournais autour, son corps suscitait en moi une vague de dégoût, je la scrutais pour mieux distinguer sur elle les traces des fautes que mon père lui aurait attribuées s'il avait su qu'elle était sortie. Je m'y employais tout en craignant de les déceler

vraiment. Je m'y employais en souhaitant les distinguer avant lui, afin d'aider ma mère à les effacer à temps, l'air de rien.

J'ai écrit à plusieurs reprises sur cette autoréclusion, sans grands résultats. Je me suis résignée au fil des ans à mon incapacité à la résoudre en une page claire. Pourtant, c'est de toute évidence le point de départ de mes deux livres. La porte fermée, la représentation du mal, la peur : pourquoi m'enfermais-je dans ce cagibi ? Je n'ai pas trouvé de réponse plus linéaire que celle-ci : la terreur que m'inspirait cette pièce éloignait l'angoisse que le destin de ma mère suscitait en moi. C'est une réponse paresseuse, je le sais. M'enfermer dans le noir, à l'endroit le plus redouté de la maison, était peut-être à la fois une forme d'expiation et un cri d'amour désespéré. J'effaçais les espaces de l'appartement, j'effaçais la fenêtre qui donnait sur la rue au bout de laquelle ma mère s'était perdue et d'où elle était censée revenir. J'abolissais mon corps, je l'offrais aux forces des ténèbres, je le laissais se répandre au point de se réduire à une pellicule extrêmement tendue. Je m'immolais, je me livrais à la terreur pour obtenir en échange son salut. Étais-je alors l'innocente qui se sacrifie pour racheter la coupable ? Ou étais-je la coupable qui se punit pour rendre à la victime son innocence ? Je l'ignore. À l'âge de dix ans, j'avais le sentiment de vivre une condition insupportable : je craignais que ma mère ne nous trahisse à chacune de ses sorties, qu'elle n'abandonne notre droit chemin pour celui des autres, et cette culpabilité m'amenait à la haïr, je n'arrivais pas à lui pardonner la légèreté avec laquelle elle blessait mon amour, l'amoindrissait, l'humiliait, le dépouillait de toute confiance ; d'autre part, je sentais qu'elle était incapable de nous abandonner, son corps et ses yeux me le disaient. Et le fait d'avoir conçu cette pensée, de l'avoir imaginée, m'accablait d'un fardeau insoutenable.

Je suis persuadée aujourd'hui – telle est ma conclusion – que le degré de notre innocence découle non de notre absence de culpabilité, mais de notre capacité à éprouver un véritable dégoût pour notre petite culpabilité quotidienne, récurrente. La notion de justice plonge ses racines dans le frisson de répulsion qui donne la chair de poule, dans la grimace d'horreur qui traverse le visage de l'assassin au moment où il égorge sa victime. Les femmes ont ancré cette grimace, ce frisson, dans leur mémoire, elles savent combien de fantômes elles



nourrissent, et depuis toujours elles fréquentent davantage – je crois – les cagibis ténébreux que les hommes.

Ce sont de petites pièces à l'intérieur desquelles l'ordre religieux ou légal de la ville masculine apparaît comme une simplification, une clôture qui sert à repousser la foule hétérogène des fantômes. Et – pour aller jusqu'au bout de votre question – c'est peut-être là que se niche la différence. Les femmes retiennent encore les spectres, elles pratiquent depuis longtemps des négociations secrètes et exténuantes avec des *revenants*\* qui mordent la main qui les caresse, et elles ne les évitent pas, elles savent qu'ils sont les véritables habitants de l'enchevêtrement de sang, de liquide et de chair que constituent leurs corps. Les hommes, en revanche, se sont retirés depuis longtemps, ils gouvernent de vastes territoires à la lumière du soleil ; à la lumière du soleil, ils massacrent les faibles, bombardent, humilient et anéantissent ; mais, la nuit venue, ils tranchent les amas trop obscurs avec les lames des projecteurs et, s'il leur arrive de se heurter à leurs propres fantômes, ils prennent peur, appellent aussitôt un médecin, un policier, un avocat, un homme de la providence, afin qu'il trace une ligne de démarcation entre le bien et le mal.

### *L'image de la mère*

Je dois vous l'avouer, la psychanalyse m'a effrayée quand je l'ai découverte à l'âge de seize ans et elle m'effraie encore. J'en connais la raison. Elle vous conduit à poser le regard très loin, au-delà de tout ordre constitué et, quand votre champ de vision redevient normal, rien n'est plus comme avant, tout autre discours apparaît comme un masque de mots endossé dans le seul but de dissimuler votre angoisse. Bien entendu, c'est une crainte qui me séduit ; ce que j'aime surtout, dans le discours psychanalytique, c'est son effronterie visionnaire, la puissance corrosive que cache sa promesse thérapeutique. Pour le reste, j'appartiens à l'armée des sceptiques. S'agit-il de thérapie, de thaumaturgie ? Je n'ai jamais été en analyse. Cependant, il est rare qu'on se sauve d'un palier chancelant, au sommet d'un édifice, en se jetant dans la cage d'escalier.

J'ai beaucoup aimé Freud, que j'ai lu abondamment : il savait, à mon avis, mieux que ses disciples, que la psychanalyse est le lexique

du précipice. Je connais peu Jung. J'ai lu avec passion Melanie Klein. J'ignore presque tout de Lacan, alors que Luce Irigaray m'est familière, je contemple l'affrontement et les guérillas que les diverses écoles de pensée féminine se livrent, en Italie. Je suis incapable de dire en quelle mesure ces lectures et d'autres encore, ainsi que les interventions et les discussions auxquelles j'ai assisté, ont influé sur mes livres, je suis une lectrice qui oublie rapidement ce qu'elle lit. J'espère toutefois que mes dettes sont de faible ampleur, je n'aime guère les romans qui sont la mise en scène programmée de la théorie d'un groupe d'appartenance.

Par ailleurs, il m'est impossible de nier le lien existant entre *L'amour harcelant* et ce que je savais, à la fin des années quatre-vingt, de la recherche, du débat, à propos de l'enfance féminine et de l'attachement des fillettes à leur mère. Le titre même de ce livre, par exemple, porte la trace d'un essai de Freud intitulé *De la sexualité féminine* (1931) au sujet de la phase précœdipienne des femmes : « En vérité, pendant cette phase, écrit Freud dans l'italien de ses traducteurs, le père n'est autre pour la petite fille qu'un rival harcelant<sup>3</sup>... » Rival harcelant. Celui qui dispute à la fillette l'amour de sa mère. À l'époque, la maison d'édition me proposait des titres tels que *Le harceleur*, *Abus sexuels*. Je me souvins alors de cette expression de Freud et j'estimai qu'elle ferait un bon titre : *Le rival harcelant*. Par la suite, l'allusion à l'image paternelle me parut déviante et, en effectuant un glissement à mes yeux important, je finis par opter pour *L'amour harcelant*. Le fait que l'amour soit harcelant, l'amour qui transforme le père en rival de la fille, l'amour exclusif pour la mère, l'unique et terrible amour originel, la matrice inabrogeable de tous les amours, me semblait coller au récit.

Ce thème me tenait à cœur à l'époque et c'est encore le cas aujourd'hui. Les travaux que des analystes et des philosophes de sexe féminin ont menés sur la phase précœdipienne des femmes ont obtenu des résultats captivants, dont l'écriture littéraire ne peut que tirer profit. Mais, je le répète, je n'aime ni reproduire ni renforcer le lexique d'une quelconque orthodoxie. Je préfère les romans qui, étant vraiment des romans, s'enfoncent le long du fil de la souffrance sans se soucier du « moyen adéquat ». Je lis toujours avec impatience les vies de femme, les romans, les journaux intimes, les récits qui touchent aux bas-fonds sombres. J'attends toujours que l'indicible

surgisse miraculeusement sur la page : les miracles sont possibles, ils se produisent parfois. Mais quand je sens que l'histoire inventée ou vécue se soucie d'être « correcte », je recule, désolée, j'y devine une absence d'approfondissement, que les femmes surtout ne devraient pas se permettre. Il est important de nous surveiller, de soigner notre expansion sur les terres intérieures qui nous sont échues et de les sonder en allant au-delà du vocabulaire autorisé. Mieux vaut se tromper avec la lave incandescente qui est en nous, mieux vaut dégoûter par cet aspect, plutôt que de s'assurer une réussite en recourant à des vestiges obscurs et froids.

Comme tous les objets de ce monde, la théorie psychanalytique possède un usage ambivalent. Elle nomme la réalité psychique, elle se la réserve, bref, elle ordonne en des représentations à visée universelle ce qui demeure, au-delà de toute disposition, au-delà de toute analyse, pur et spécifique désordre intérieur, tremblements irréductibles d'ectoplasmes, *frantumaglia* sans chronologie. Les auteurs qui recourent paresseusement à cet inventaire ne peuvent espérer bâtir un véritable roman. La psychanalyse est un énorme stimulant pour ceux qui désirent creuser en eux-mêmes, il est impossible de s'y dérober, elle nous influence y compris quand nous la rejetons, c'est la carte au trésor qui permet de mener à bien toutes les recherches possibles parmi les ombres de notre corps. Mais une carte demeure une carte. Une croix, un grand arbre, ou encore l'île du Squelette ne suffisent pas à composer *L'île au trésor*. Il s'agit donc de veiller à ce que, tout en partant d'objets psychiques étudiés et nommés, le récit ait assez de force inventive pour avancer sur un terrain privé de panneaux de signalisation rassurants ou de tons préalablement louables.

En ce qui me concerne, je me garde des lieux communs de l'analyse lorsque j'écris, et je vous avoue que j'ai écarté bon nombre de pages aussi bien de *L'amour harcelant* que des *Jours de mon abandon* parce qu'elles me semblaient tirées d'un manuel de vulgarisation. Cela a souvent été douloureux, car l'histoire que je racontais m'appartenait, j'avais eu du mal à la faire jaillir et à lui donner une forme, je regrettais de la gaspiller pour la seule raison que je n'avais pas réussi à la soustraire à l'influence de formules apaisantes. Voici un exemple banni de mon deuxième livre, les passages non publiés suscitent en moi une satisfaction mélancolique.

Soudain j'eus devant moi deux êtres en un, corps d'époques différentes à présent superposés. Ilaria a trois ans, peut-être moins. Je la vis telle qu'elle était maintenant, fillette de sept ans, odieuse et aimée, dans l'entrée de l'appartement, et telle qu'elle avait été quatre ans plus tôt seulement dans la salle de séjour, poupée persécutrice, deux Ilaria et une seule.

La fillette du passé est couchée sur le canapé, mais ses jambes ne sont pas étendues, elle est à genoux. Elle porte une petite robe rouge, une culotte blanche, c'est l'été. Je m'immobilise sur le seuil, à son insu, me semble-t-il. Son menton est enfoncé dans le coussin vert, elle a les yeux écarquillés, le regard voilé, les joues rouges, les cheveux collés sur son front moite. Ses bras croisés se perdent sous son ventre, ils vont et viennent laborieusement, elle halète. Je devine qu'elle se fatigue, les deux mains sur le sexe. Elle s'agite comme une araignée rouge, blessée, ce sont les derniers spasmes. J'ai honte d'elle, je sais que les enfants se masturbent, je suis une mère aux saines lectures. Mais j'ai quand même honte. Est-ce la baby-sitter blonde à la peau couperosée qui le lui a appris ? L'a-t-elle fait pour se gagner l'affection de la petite, l'entendre dire ne t'en va pas, je t'aime, et par conséquent être sûre de conserver son emploi ? Le lui ai-je appris malgré moi, par besoin d'être aimée de cette enfant toujours hostile ? Et comment cela est-il arrivé, quand ? Petite machine de chair rose, elle se caresse frénétiquement, comme moi, sans doute, au même âge.

Cette pensée fut suffisante. Oui, cette pensée me suffit pour voir à présent trois fillettes, trois Ilaria, mais c'était moi la plus jeune, je me masturbais en feignant de me laver, je sentais le savon sur mes doigts, une impression que je conserve aujourd'hui encore et qui me plaît, je rêve souvent que je me lave les mains en utilisant toute la savonnnette, je me lavais des heures entières avec le geste que ma mère m'avait enseigné.

Je regardais et j'avais peur. Nous étions trois, Ilaria à sept ans qui me dévisageait, moi qui lui ressemblais, mais en plus jeune, comme sur une vieille photo me montrant sur une plage, et Ilaria à trois ans qui se masturbait sur le canapé et bavait sur le coussin vert. Toutes les trois en même temps, mais hors du temps, je ne savais plus si c'était le présent, le passé, ou un tourbillon de vent chaud. Je ne savais qu'une seule chose : dans sa petite robe rouge, Ilaria

avait levé les yeux, elle m'avait vue, mais elle n'avait pas cessé de se caresser ; pis, elle m'avait adressé un sourire enfantin qui était aussi une grimace de fatigue. J'avais pensé : il ne faut pas que je la gronde. Mais je le devais peut-être et je devais peut-être marteler un interdit comme on l'a toujours fait, lui crier : qu'est-ce que tu regardes ? Arrête, et ne ris pas, que cachent ton regard et ton sourire ? Je te connais, je sais tout, enfant aimée, enfant mauvaise, je sais que, si tu en avais la force et la malice, tu me tordrais le cou puis baiserais mon cadavre. C'est ce dont elle rêve, d'ailleurs, à présent, je l'ai vu dans ses yeux. C'est un rêve qui s'évapore déjà, et elle en mûrira toutefois le sentiment tant qu'elle vivra.

Des textes de ce genre sont à mes yeux des occasions perdues. Pendant que j'écrivais, je m'en souviens, j'avais le cœur battant et, effrayée par cette tachycardie qui me poussait vers des terrains connus, je brûlais d'en finir, de me calmer. Or, il s'agit là justement d'une façon erronée de raconter. Quand le cœur s'emballe, il faut le laisser s'emballer, quitte à ce qu'il explose. Dans la page que j'ai retranscrite ici, il y a, je le sais, quelque chose d'effleuré, la queue vivante d'un reptile qui s'enfuit. Je sais également où se niche ce quelque chose : dans le regard qu'Olga porte sur la petite Ilaria qui se masturbe. J'aurais dû en rester là et stopper le flux de matière vive. Mais je n'en ai pas été capable, j'ai lâché prise et me suis retirée dans une écriture illustrative, dans des crypto-citations, afin de me rassurer.

Tel est le plus grand péché de l'écrivain. Et aussi le plus grand péché de l'écrivain qui réfléchit à ses écrits. Vous me demandez par exemple si, en racontant des trahisons, j'ai pensé à la trahison originelle des images parentales. J'aurais tendance à vous répondre avec ce soupçon d'inquiétude qu'on ressent lorsqu'on craint de s'exposer, alors qu'on tient à demeurer en terrain sûr : oui, bien sûr, j'y ai pensé. Mais ce n'est pas vrai, ce n'est pas vrai sous cette formulation : je refusais toute allusion à ce genre de formules qui glaçaient l'écriture, me disaient tout et son contraire. Voilà pourquoi je souhaitais les dépasser, les oublier, raconter en premier lieu une histoire que je connaissais bien et dont je désirais, en tant qu'écrivain, toucher littéralement le fond. Lorsque nous racontons, nous devons obéir à un seul impératif : trouver des cascades de mots qui nous soient propres

et les laisser envahir avec la persistance d'un mucilage, fût-elle destructrice, le territoire que nous avons délimité. Pour ce qui est de l'abandon, j'ai essayé de décrire la force de déstructuration qu'il libère aujourd'hui encore, alors que la femme abandonnée dispose de remarquables instruments de défense, de résistance, de contre-attaque. Souvent, la narration de la crise m'a paru reposer sur des sables mouvants et j'ai cru nécessaire d'offrir à Olga davantage d'histoire, de passé, de raisons. J'ai beaucoup travaillé dans ce but. Cependant, quand je me suis aperçue que je risquais ainsi de normaliser sa tragédie ou de confondre cette femme abandonnée avec la glaciale Delia, enquêtrice du livre précédent – dont elle est, du reste, la sœur littéraire ; quand, surtout, je me suis rendu compte qu'à force de chercher des raisons je m'apprêtais à revenir d'une façon un peu académique au thème de l'attachement à la mère, j'ai laissé tomber. De ce parcours dans le passé, je n'ai gardé que quelques traits essentiels, le reste a échoué dans mon tiroir. Dont je tire aujourd'hui quelques feuillets pour vous, des feuillets (supprimés) qui racontent comment Olga s'efforce de comprendre la trahison de Mario à la lumière de sa propre expérience érotique et des occasions au cours desquelles elle a envisagé de le tromper.

Dormir dans le même lit, quelle erreur ! Une habitude qui pose les fondements de la solitude et prépare la glaciation quand l'autre ouvre la porte et s'en va.

Je restai toute la nuit dans le noir, à l'intérieur d'un lit qu'assiégeait un cortège d'ombres pâles. Mario qui parle, Mario qui rit, les gestes captivants de Mario. Il avait tout de suite plu à mes sœurs, à ma mère. Pas à mon père, qui s'était borné à lui adresser quelques mots froids. Un moment je redoutai qu'il ne lui fût carrément hostile, mais il lui manifesta une distance timide, puis sembla s'habituer à sa présence comme à un obstacle gênant à balayer machinalement pour éviter de se cogner le front.

Cette indifférence ne me déplut guère : je n'avais pas beaucoup d'affection pour mon père, je voyais en lui depuis l'enfance un intrus dégageant la forte et sordide odeur des marchés de poisson, terriblement étrangère aux senteurs agréables de ma famille. Mieux valait qu'il n'eût pas affaire à Mario. Ou plutôt, mieux valait que

Mario n'eût affaire à aucun membre de ma famille. Je n'aimais pas l'habitude que ma mère avait prise de louer d'un ton ému le bleuvert de ses yeux, identique, racontait-elle, à celui des yeux de son père, de son frère aîné et de son grand-père. Les yeux de Mario me plaisaient énormément, mais le fait qu'elle les ramenait à elle, à sa propre famille, m'agaçait. J'avais pour ma part des yeux noisette, et le spectacle de Mario cajolé par toutes les femmes de la maison suscitait parfois en moi un sentiment d'exclusion : je craignais que mes yeux ne lui montrent le fossé qui me séparait de la séduisante ascendance de ma mère. Je décidai de l'éloigner, ou plutôt j'envisageai de quitter très vite le domicile. C'était un projet que je mûrissais depuis longtemps, depuis que je rêvais d'abandonner ma famille à la faveur de la nuit pour aller vivre auprès des gitans aux prunelles sombres.

Nous eûmes notre première relation sexuelle en silence chez ses parents, dans sa chambre, une pièce tellement en désordre qu'elle évoquait un débarras. Nous étions tous deux novices en la matière. Il n'arrivait pas à me pénétrer et, malgré la douleur, je feignais l'indifférence. Soudain il s'agenouilla sur le lit, écarta gentiment mes jambes et examina mon sexe avec un esprit pragmatique, comme s'il établissait des calculs. Puis il se rallongea sur moi et recommença à presser la pointe de son sexe contre le mien en s'aidant de la main et en me demandant dans un murmure toujours poli : « Je te fais mal ? » Je niais et souffrais. Quand il atteignit enfin son but, je l'étreignis de façon qu'il mesure ma gratitude. Pas un instant il ne s'était mis en colère, n'avait rejeté la faute sur moi. Je me rendis compte que, pour cette raison, je l'aimais et l'aimerais toute ma vie.

Nous nous mariâmes deux ans plus tard et, au fil du temps, fîmes une expérience suffisante de nos organes génitaux. Je lui appris à me caresser longuement, ce dont il s'acquittait avec un patient savoir-faire. Mais, plus que son corps d'adolescent frêle à la peau très claire, plus que son sexe mince, en élégante érection, j'aimais – je m'en aperçois maintenant – sa disponibilité et son obéissance, sa saveur domestique, son odeur. Je me livrais à ses bras comme à une robe de mes premières années, comme si j'étais redevenue une fillette tout en demeurant par miracle une adulte, épargnée par l'assommante obligation de jouer l'enfant. J'œuvrais avec

empressement à son plaisir, je l'accueillais en moi, je me laissais secouer par son va-et-vient soudain féroce. Néanmoins, ce qui me liait véritablement à son organisme tendu, empli de désir pour moi, c'était l'impression de douce noyade qu'il me causait, comme si ses coups de reins me précipitaient dans mes propres veines, dans mon sang chaud.

Durant trois ans, je ne remarquai guère les attentions des hommes de tout âge, gestes indéchiffrables d'ombres sur les murs : seul existait Mario. Puis je rencontrai le frère d'une de mes connaissances. Il travaillait dans un journal et, bien qu'il s'exprimât de façon cultivée et sarcastique, il se troublait en ma présence. La certitude de lui plaire me le rendit agréable, cependant je ne vis jamais en lui un possible amant. En revanche, je commençais à désirer qu'il me désire. Je ne m'ingéniai pas à le croiser, mais lorsqu'une rencontre se profilait, j'apportais un soin particulier à mon aspect, et le fait de tomber ensuite sur lui, de percevoir sa passion silencieuse, suscitait en moi une gaieté mal réprimée. J'acceptais un café et je le regardais perdre toute contenance au moindre effleurement, ou se réjouir au son des rires qu'il me tirait. Il essaya une fois de m'embrasser : je le repoussai avec dégoût. Il déclara qu'il m'aimait et croyait avoir compris que ses sentiments étaient partagés. Je répondis qu'il n'en était rien, et il s'assombrît, rétorqua dans un marmonnement que je m'étais moquée de lui. Comme il insistait, je continuais de me faire belle à son intention, je n'avais pas envie de renoncer à ce jeu. Puis, lassé, il disparut de mon horizon, et j'oubliai son existence. Il m'arrivait toutefois de retourner au bar où il avait tenté de m'embrasser, et de contempler l'endroit où cela avait eu lieu en savourant un reste de mélancolie.

Au lit à présent, dans le vaste lit conjugal, je me disais que, pour comprendre les raisons du départ de Mario, il me fallait repenser au plaisir de petites aventures de ce genre, sans issue, une satisfaction innocente et frivole qui égaie la journée. Les choses avaient peut-être commencé de la sorte pour lui aussi, je devais accepter ce fait, déduire de la norme de mes séductions par jeu la normalité de sa trahison. Mais pourquoi avait-il franchi la frontière, et pas moi ? Je réfléchissais. Certaines personnes s'arrêtent, d'autres non, et l'on ignore ce qui nous pousse ou ce qui nous freine. Au fil des ans, mes



occasions de liaisons s'étaient multipliées, elles s'étaient muées en un vice secret, je les avais suscitées afin d'alimenter le sentiment de plénitude qu'elles m'apportaient. Elles m'offraient une plus grande estime de moi-même, me rendaient moins pénibles mes devoirs d'épouse et de mère sans travail, ravivaient mon envie de lire, d'étudier, d'écrire. Surtout, elles suscitaient mon admiration pour mon physique, ma bouche, mes yeux, mes seins, me poussaient plus fréquemment chez le coiffeur, dans les boutiques de lingerie et de vêtements. Ma vie était rythmée par les rencontres occasionnelles avec mes soupirants de service, des hommes que je fascinai et par conséquent qui me fascinaient, des hommes que je n'encourageais jamais, sinon en additionnant tout au plus les possibilités de rencontres, un concert, la présentation d'un livre, une soirée à laquelle je décidais d'assister parce que je savais qu'ils y seraient. Dans ces circonstances, ma sensibilité même était comme aiguisée. Si, au cours des quelques pas ou du trajet en voiture que nous faisions ensemble, une phrase passionnée traversait l'odeur de broussaille brûlée, voire celle de l'essence dans la circulation, le brûlé, l'essence qui coulait de la pompe pour remplir le réservoir de la voiture me bouleversaient, y compris après que l'amant éventuel eut échoué dans le néant, sans qu'il se soit véritablement rien passé.

Une seule fois j'acceptai d'être embrassée et, pendant le baiser, m'abstins de repousser la main qui me pressait sous mon chemisier, qui me cherchait sous ma jupe. Je franchis ce seuil non par désir : uniquement parce que l'homme en question m'apitoyait. Il possédait une grande librairie dans le centre-ville. Ses yeux rusés et satisfaits laissaient entendre qu'il jouait des tours amusants à ses vendeuses et les considérait comme les heureuses destinataires de sa gaieté de supérieur. Or, bien vite, la passion qu'il éprouvait pour moi le rendit sérieux : il s'efforçait sans cesse d'obtenir une profondeur de sentiments et de pensées à laquelle il n'était pas enclin. Ce soir-là il me parut épuisé par le désir sans issue que j'éveillais en lui. Nous étions en voiture, dans une rue peu éloignée de mon domicile, j'avais peur que Mario ne rentre du travail, qu'un voisin ne me voie. Je ne me sentais pas bien, j'avais mal à la gorge, peut-être la grippe. Sa langue rèche dans ma bouche me dégoûta, elle était comme salée, aigrie par le tabac. Je me demandai

pourquoi je me trouvais avec lui, un étranger, pour quelle raison se produisait ce qui se produisait. Mon corps me parut vide, vide de mots et de sentiments. Toutefois, de façon incongrue, la perception de ce vide humilié suscita en moi une excitation agréable, qui me plongea dans l'embarras. Je dis en toute hâte que je devais partir, ouvris la portière et m'enfuis. Mario était déjà là. Le dîner n'étant pas prêt, je m'employai à le préparer. J'avais dans la bouche la saveur repoussante de cet homme, dans les narines son odeur de tabac, et j'étais en colère car, malgré mon dégoût, l'excitation sexuelle persistait. Dès que cela fut possible, j'allai à la salle de bains me débarrasser de la nicotine : Mario ne fumait pas, moi non plus. Je me lavai les dents plusieurs fois avec une grande quantité de dentifrice. Je me douchai, me couchai, mais l'excitation ne diminuait pas. Sans attendre que je fusse allongée, Mario glissa une main sous ma chemise de nuit pour caresser mon sexe. J'eus une réaction insolite, je bondis hors du lit en lui jetant au visage de durs mots de mépris pour son manque de respect. Je scrutai ses yeux bleu-vert, qui me bouleversaient en temps normal, et fus saisie d'une répulsion subite pour cette couleur familiale, comme s'il appartenait à la généalogie de mon sang et que cela le rendît répugnant. Mario était stupéfait, il ne comprenait pas. Je ne comprenais pas, moi non plus, j'avais tort, je le savais, et pourtant j'étais persuadée d'avoir raison. La pensée qu'il avait tenté de me toucher avec ce geste acquis me remplissait d'une colère féroce, et le fait qu'il s'agissait d'une longue habitude à laquelle il sacrifiait tous les soirs avant de s'endormir, comme une sorte de bonne nuit, décuplait ma rage. Je n'avais donc aucun espace privé, j'étais exposée à une sorte de contrôle permanent de mes émotions ! Insupportable, je n'arrivais pas à me calmer. Je jugeais qu'il n'avait aucun droit de s'immiscer ainsi dans mon existence, j'estimais juste de défendre le secret des réactions de mon corps, ma vie était ma vie.

Mario s'écarta sans un mot, désorienté. Furibonde, j'allai à la cuisine me préparer une tisane. Le lendemain, le libraire voulut me voir. Ses pensées profondes l'avaient abandonné, il plaisantait et riait avec une légèreté heureuse, apparemment persuadé que ce baiser, ses mains sous mon chemisier, sur mon collant avaient tout éclairci entre nous, qu'il fallait juste trouver un moyen satisfaisant

de donner libre cours à notre passion. Il manifesta de l'étonnement et m'adressa un sourire incrédule quand je déclarai que je n'en éprouvais pas le besoin et l'informai avec froideur que son baiser ne m'avait pas plu, que rien en lui ne me plaisait vraiment. Il refusa de me croire, me harcela pendant des jours, des mois. Comme je me dérobaïs à toute occasion de rencontre, il finit par se résigner et disparut.

Mais le désir d'être courtisée revint bien vite. L'aventure la plus obscure était récente, elle avait impliqué le mari d'une collègue de Mario. Cela se produisit un an après notre première crise conjugale. J'étais déprimée, je me reprochais ma médiocrité, les enfants surtout m'éreintaient. Comme j'errais dans l'appartement avec une mine endeuillée que j'estimai moi-même intolérable, Mario établit, soit dans le but de me distraire, soit pour se dérober au tête-à-tête, un planning serré de dîners auxquels il invitait méthodiquement tous ses collègues de l'université. Il cuisinait avec l'aide des enfants, que cela amusait. Je me bornais pour ma part à remplir mon rôle de maîtresse de maison, allant tout au plus jusqu'à débarrasser la table, l'esprit vide de toute pensée, et à glisser distraitemment en pleine nuit casseroles et assiettes dans le lave-vaisselle.

Tout changea le soir où se présenta Cecilia, une quinquagénaire cultivée, élégante, aux jolies boucles d'oreilles en lapis-lazuli et aux yeux profonds pour laquelle Mario nourrissait un respect qui lui ôtait son éloquence. Je ne connaissais cette femme qu'à travers les récits empreints de dévotion de mon mari, mais sa seule vue me bouleversa. Tout en elle me ravit, et je fus touchée de l'entendre manifester aussitôt un intérêt authentique pour ma personne, si bien que, me surprenant moi-même, je lui parlai sans gêne des travaux que j'avais accomplis par le passé, du livre que j'avais écrit, de la façon dont je m'étais ensuite embourbée.

Son mari arriva plus tard. C'était un architecte ferrarais, transplanté à Turin, un professionnel usé par mille occupations. Du même âge que Cecilia, il était grand, maigre, doté d'une épaisse barbe blonde qui avait dû être rousse, de manières expéditives et de mots qui frôlaient l'agressivité. « Ernesto – lui dit son épouse à voix basse dès qu'il se mit à rire trop fort –, les enfants dorment. » Il se ressaisit sur-le-champ, se tourna vers moi comme s'il découvrait soudain ma présence, me sourit avec l'air de penser rien

à foutre des enfants et m'adressa des excuses qui contenaient une pointe de sarcasme, assez pour me laisser entrevoir un fantôme de lui-même s'exhibant dans une fausse révérence d'homme qui s'amuse à singier les attitudes des femmes.

La soirée se poursuivit mollement. La proximité de Cecilia ôtait à Mario son brio : il prononçait des phrases stupides et naïves qui déchaînaient inmanquablement l'ironie d'Ernesto. Quant à moi, encouragée par l'approbation sereine de Cecilia, ou peut-être pour me montrer sous mon meilleur jour et avoir le sentiment d'être appréciée, je commençai à exprimer des opinions que j'ignorais avoir, mais que la conversation de cette dame me soutirait aimablement. Au bout de quelques phrases, l'atmosphère changea. Ernesto s'intéressait désormais à chacun de mes propos, et quand une de mes idées lui semblait bonne, il riait, la poitrine agitée et les yeux embués, répétait à Mario, dans l'intention évidente de l'humilier : « Tu ne sais pas ce que tu dis, ta femme a une tête bien faite, ce qui n'est pas ton cas. » Cecilia souriait et murmurait : « Ernesto. »

Ils donnèrent à leur tour un dîner. Je n'avais guère envie de m'y rendre, craignant que le maître de maison ne se moque de moi par des compliments exagérés. Or, ce soir-là, je pris une longue douche et constatai, sous les aiguilles denses et agressives de l'eau, que je souhaitais en finir avec le deuil mystérieux qui m'avait frappée. Tandis que je me séchais les cheveux, je retrouvai l'envie de choisir une robe, une paire de chaussures, un nouveau maquillage. Ernesto ne prêta guère attention à ma beauté. Son épouse, en revanche, multiplia les compliments. Je découvris alors que si j'avais soigné mon aspect, c'était dans le seul but de me gagner les louanges de cette femme sophistiquée, dont l'appartement dépouillé tranchait sur le raffinement et la culture.

Tout au long de la soirée, je m'entretins exclusivement avec elle, tout bas. Son mari s'acharna contre Mario, qu'il humilia sans le moindre tact, avec férocité, avant de lui proposer soudain une consultation bien rémunérée sur l'un de ses projets. Nous portâmes un toast à cette collaboration. Pour la première fois, je distinguai la silhouette d'Ernesto près de celle de Cecilia. Cette proximité, me sembla-t-il, le dotait de la lumière adéquate, la lumière même qu'elle projetait sur les vêtements dont elle s'habillait, sur les

meubles dont elle s'entourait, sur les livres dont elle parlait. Puisque Cecilia vivait depuis de nombreuses années auprès de lui, me surpris-je à penser, Ernesto devait bien posséder un raffinement secret, une façon d'être qui correspondait à sa façon d'être à elle. Je l'observais plus attentivement, à la dérobée. Il avait une élégance naturelle, de longues mains, et son visage émacié avait éloigné de lui le poids des ans. Le duo qu'il formait avec sa femme évoquait celui des plateaux d'une vieille balance : l'un était vif et agressif, toujours remonté, l'autre tolérante, d'une vigilance maternelle, poussant vers le bas.

Dès lors ils se montrèrent de plus en plus fréquemment chez nous. Ernesto avait toujours besoin de parler travail à Mario. Il entraînait et lui jetait quelques mots de dérision, m'embrassait sur les joues, parfois dans le cou en raison d'un mouvement mal contrôlé de ses lèvres, puis se désintéressait de moi pour se quereller d'un ton rageur, haineux, avec mon mari. Je bavardais volontiers avec Cecilia, mais bien vite le désintérêt d'Ernesto, toujours prompt à intercepter le moindre signe de son épouse, y compris au beau milieu de la discussion la plus enflammée, commença à m'irriter, à me blesser, à me donner l'impression d'être insignifiante. Je me mis à détester son indifférence manifeste, je craignais qu'elle ne me dévaluât aux yeux de la dame paisible à laquelle j'entendais plaire, dont je recherchais l'estime. Pour que je me ressaisisse, il fallait que, ayant saisi des bribes de mes propos, il interrompe sa conversation avec Mario et s'exclame en me lançant un regard intrigué : « Voilà une belle femme qui sait tenir un raisonnement ! »

Je décidai de réagir. Je feuilletai les journaux à la recherche des événements publics auxquels le couple était susceptible d'assister. Soudain il m'était indispensable qu'Ernesto me remarque, qu'il souligne mes qualités, qu'il constate que mes sources d'intérêt et mes pensées ne différaient en rien des siennes et de celles de sa femme. Peu à peu, selon un procédé qui m'était désormais familier, je m'employai à fréquenter les lieux où il était possible de les rencontrer, soignant mon aspect dans les moindres détails en vue de cette éventualité. Tantôt ils étaient là, tantôt ils n'y étaient pas. Dans le premier cas, Ernesto me saluait d'un geste théâtral, m'indiquait sa femme dans le public, criait mon prénom en pleine conférence sans se soucier de me plonger dans l'embarras. Dans le

second cas, je m'asseyais, écoutais d'ennuyeuses communications en surveillant de temps en temps la porte et l'assistance, puis repartais, déçue.

Au cours de cette période, Mario dut se rendre à un colloque sur le lac de Garde en compagnie de Cecilia. Il me proposa mollement de l'accompagner, ce que j'acceptai quand il m'apprit que Cecilia souhaitait ma présence : Ernesto était occupé, il ne viendrait pas. Je fus flattée et, une fois les enfants casés, nous partîmes. Mais bien vite ce choix m'apparut comme une erreur. Objets de l'estime générale, Mario et Cecilia étaient sans cesse occupés. Cecilia, en particulier, concentrait toute l'attention sur elle. Je l'observais : elle était affable, avait le regard vigilant et intervenait d'un ton paisible et autoritaire, obtenant invariablement une approbation unanime. En comparaison, j'étais une ombre, une plante d'appartement.

Le deuxième jour, Ernesto se présenta à l'improviste, très gai, rajeuni par sa bonne humeur : il avait annulé ses rendez-vous. Il déclara toutefois qu'il ne passerait pas une seule minute dans la salle du colloque, pas même pour écouter la communication de Cecilia et l'intervention de Mario. Il m'entraîna en promenade, au bar, au restaurant, tout en soulignant : « Nous deux, nous ne sommes pas faits pour ces bêtises. » Contrairement à Mario, il était curieux de tout, amusé par les contrariétés, ennemi du silence et des temps morts. Au cours des deux jours suivants, j'éprouvai un plaisir intense à m'habiller et à me maquiller pour lui, à croiser les jambes sous son regard, à sentir son bras sous le mien. Je compris bien vite que je lui plaisais, qu'il était venu non pour sa femme, mais pour moi. J'en retirai une sensation de force plus violente que dans mes pauvres petites aventures précédentes.

Dès lors, nos relations s'intensifièrent. Quand nous nous retrouvions avec des connaissances pour aller au cinéma, ou dîner au restaurant, je faisais toujours en sorte de me placer près de lui. Je tremblais chaque fois que j'en étais réduite à me promener en compagnie de Cecilia et que je le voyais bavarder avec d'autres femmes, j'attrapais souvent Mario par le bras et le poussais discrètement vers lui afin qu'il me remarque. Bref, je m'efforçais d'attirer son attention, d'intercepter son regard, de m'asseoir à ses côtés, et le manque de réciprocité de sa part, pis, les éclats de rire bruyants auxquels il se livrait souvent auprès de femmes ravies, me

torturaient. Alors je soignais mon aspect jusqu'à l'obsession et osais parfois l'effronterie. Mario ne s'aperçut jamais de rien. Cependant Cecilia commença à me manifester un détachement poli, ce qui me chagrina autant que s'il y avait eu un malentendu entre nous. J'eus un jour l'impression qu'elle me regardait bien que son regard fût tourné dans une autre direction : non avec les yeux, mais avec ses boucles d'oreilles, pupilles sous ses lobes charnus. Elle est jalouse, me dis-je avec un regret sincère et un brin de satisfaction pour le moins gênant ; comment une femme aussi mondaine, aussi sophistiquée, peut-elle être jalouse de moi ?

La collaboration de Mario et d'Ernesto s'acheva dans les désaccords, le second espaça ses visites, ainsi que ses coups de téléphone, et je replongeai dans la mauvaise humeur. L'absence de cet homme me remplissait de mélancolie. J'envisageai à plusieurs reprises de lui téléphoner, de le voir en l'absence de Mario et de Cecilia, de ratifier d'une certaine façon notre amitié. J'y renonçai par prudence et par pudeur, vertus que je détestais par ailleurs chez moi. Mais il y eut un nouveau colloque, cette fois à Erice, un prestigieux congrès international. Mario me pria de l'accompagner, il insista : Cecilia serait là, elle aussi. Cecilia insista à son tour, j'acceptai. Or, quand j'appris qu'Ernesto resterait à Turin pour son travail, je me dérobai avec prudence. Mario partit, les enfants allèrent passer la nuit chez des camarades qui souhaitaient les héberger, j'étais enfin seule.

Je demeurai longtemps près du téléphone. J'attendis que la nuit tombe. Quel mal y avait-il à appeler Ernesto ? Il était désormais davantage mon ami que celui de Mario. Et nous étions l'un comme l'autre seuls en ville, il s'agirait juste d'une manière agréable d'occuper la soirée. Je me mentais et je le savais. J'avais franchi les limites du jeu à mon insu, ou presque. S'il m'avait invitée à dîner au restaurant, j'aurais accepté. S'il m'avait dit « Viens dîner chez moi », j'aurais répondu oui. S'il m'avait priée de lui préparer un repas, je l'aurais satisfait : « Retrouvons-nous à l'appartement », lui aurais-je proposé. Je composai son numéro, le cœur battant, consciente d'accomplir une action décisive. Car, s'il m'avait embrassée, je l'aurais embrassé. S'il avait voulu faire l'amour avec moi, je ne me serais pas dérobée. S'il m'avait demandé d'abandonner Mario et les enfants, je n'aurais pas hésité. S'il avait

exigé que je parte avec lui, que je change de ville, alors que j'avais trente-quatre ans et lui, seize de plus, je l'aurais suivi.

Il décrocha à la deuxième sonnerie, sa voix était nerveuse. Je lui demandai sur un ton ironique comment il allait, cloîtré seul chez lui, dans un Turin passablement terne. Il répondit qu'il allait bien et qu'il n'était pas seul : Cecilia avait renoncé à son voyage au dernier moment, elle avait trop de choses à régler pour l'université, ils étaient justement en train de travailler. Mes joues s'enflammèrent sous l'effet de la honte et ma voix s'étrangla. Il me passa brusquement son épouse qui formula avec insistance une invitation à dîner que je déclinai. Je me détestais : je venais de lui révéler, de me révéler, que j'avais l'intention de lui voler son mari. Un désir plus qu'un projet, un désir né de l'admiration même que j'avais pour elle. Ernesto m'aurait-il plu s'il n'avait pas couché avec elle tous les soirs depuis des décennies ? Occuper sa place, abandonner la mienne, m'apparaissait à présent comme une erreur. Aurais-je fantasmé sur cet homme mûr s'il n'avait pas été le mari de cette femme distante, bien supérieure à moi, la femme que j'aurais aimé devenir en étudiant, en écrivant ? Je raccrochai, un grand mal-être niché au fond de mon ventre, une frénésie de déchirements.

Plusieurs années se sont écoulées depuis, et voilà que je me disais, alors que s'élevait le chant furieux des oiseaux : si je me suis conduite de la sorte, pourquoi suis-je surprise par l'attitude de Mario ? Qu'est-ce qui me détruit ? Son parcours m'est familier, je sais comment il a commencé, comment il s'est poursuivi. Il faut juste que je me taise, que j'accepte, que j'attende. Mais, peu convaincue, je refusai. Je sautai au bas de mon lit, furibonde, relevai énergiquement le volet roulant, impatiente de voir l'aube. Il y avait une différence entre lui et moi : moi, j'avais rêvé de le tromper ; lui, il l'avait fait. J'ignorais même si ces hommes tout juste effleurés n'étaient pas les ombres de vieux désirs, des mensonges que je me racontais maintenant pour m'inventer une vie différente de la sienne, et s'il s'était lui-même caché réellement, des années durant, dans la chair d'une autre. Cette différence comptait. Il n'avait rien reconnu d'indispensable en moi. Rien, dans le cortège d'apparences que je devais représenter à ses yeux, n'avait été en mesure de le retenir. Mais moi, je portais des chaînes invisibles qui m'avaient empêchée de l'humilier, comme si la réalité ne pouvait



accueillir le déshonneur imaginé dans de nombreuses petites aventures inconsistantes qu'en me déshonorant moi-même.

C'est un long passage, j'espère que vous me pardonneriez de vous l'avoir infligé. Je l'ai retranché du livre pour de nombreuses raisons qu'il est inutile d'énumérer ici (par exemple, un assommant bovarisme de surface qui ne se prêtait guère à Olga). Je me limiterai à souligner la raison qui concerne votre question : les petites aventures d'Olga, comme vous l'avez sans doute remarqué, sont liées entre elles par son besoin de tromper-rester fidèle à l'homme qui a plu symboliquement à sa mère et qui, par conséquent, est marqué d'une sorte de sceau parental. Cet échafaudage, son évidence me sont apparus comme une erreur.

En outre, la longue digression érotique s'appuyait sciemment sur deux ou trois passages de la *Sexualité féminine*, l'essai que j'ai déjà cité à propos de *L'amour harcelant*. Freud y parle deux fois du mariage, et ce de façon étrange. La première fois, il affirme que les femmes, y compris celles qui choisissent leur mari à partir du modèle paternel, « répètent pourtant dans leur couple avec lui la mauvaise relation qu'elles avaient avec leur mère ». La seconde fois, il suppose que « le lien à la mère doit périr justement parce qu'il est le premier et qu'il est d'une si forte intensité ». C'est exactement ce qui se produit, dit-il, dans les mariages que les femmes concluent au plus fort de l'état amoureux ; dans ce cas aussi le premier mariage ne résiste pas aux déceptions inévitables ni à l'accumulation des motifs d'agression. « En règle générale les seconds mariages connaissent une issue bien meilleure. »

Ainsi, en décrivant la sexualité d'Olga et ce que je sais moi-même de la sexualité, je voulais qu'on devine au moins trois éléments de fond, tous inspirés par ces passages, y compris sous forme de critique : primo, que chez les femmes toute relation amoureuse, conjugale ou non, est fondée non seulement pour le pire *mais aussi pour le meilleur* sur la réactivation du lien primitif avec leur mère ; deuzio, que les noces – premières, deuxièmes ou troisièmes, hétérosexuelles ou homosexuelles – ne parviennent pas à libérer la vie des femmes de l'amour harcelant qu'elles éprouvent pour l'image maternelle, *unique* amour-conflit qui dure dans tous les cas pour toujours ; tertio, que si

Olga ne se résout pas à tromper Mario, c'est parce que, dès le début, Mario est devenu par inadvertance, pour elle, le cocon de rêveries liées à sa mère, ce qui rendra d'ailleurs l'abandon si dévastateur.

Ces convictions demeurent, bien entendu, elles font désormais partie de ma façon de voir. Mais j'ai voulu que le récit d'Olga accueille cette façon de voir silencieusement, sans en être étranglé. Lorsqu'on raconte une histoire, on doit en être la seule source, on doit se perdre en elle, en l'absence de cartes préconstituées ; et s'il reste des traces de ce qu'on a appris à travers les livres, il importe de les effacer sans indulgence, en admettant que cela soit possible. Car ce n'est pas toujours possible, ni bon : l'écriture est aussi l'histoire de ce que nous avons lu et de ce que nous lisons, de la qualité de nos lectures ; et, en fin de compte, un ouvrage est bon s'il est écrit du fond de notre vie, du cœur de nos relations avec les autres, du haut des livres que nous avons aimés.

### *Les villes*

Un matin – c'était l'été, un été napolitain très chaud, j'avais onze ans –, deux garçons un peu plus âgés, camarades de jeux et amoureux silencieux, nous invitèrent, ma sœur et moi, à manger une glace. Notre mère nous avait formellement interdit de nous éloigner de la cour de l'immeuble où nous vivions. Or, tentées par la glace et par cet amour possible, nous décidâmes de désobéir. La désobéissance appelle la désobéissance. Nous ne nous contentâmes pas d'aller jusqu'au bar, au bout de la rue : heureuses de jouer les femmes libérées, nous poussâmes beaucoup plus loin, jusqu'au jardin de la piazza Cavour, jusqu'au Musée.

Soudain, la lumière se ternit. Il se mit à pleuvoir, à tonner, le ciel zébré d'éclairs ruissela sur nous et se précipita en torrents vers les bouches d'égout. Nos accompagnateurs cherchèrent un abri. Pas nous : je voyais déjà ma mère crier nos prénoms, nerveuse, au balcon.

En proie à un sentiment d'abandon, nous nous élançâmes, cinglées par les gouttes épaisses. Je tenais ma sœur par la main et lui criais de se dépêcher, nous étions trempées, mon cœur battait la chamade. Ce fut un long moment de surexcitation et de désordre. Les garçons nous avaient abandonnées à notre sort, le domicile vers lequel nous courions était certainement un lieu de punition, tout pouvait nous

arriver. C'est alors que, pour la première fois, j'appréhendai la ville. Je la sentis sur mes épaules et sous mes chaussures : elle filait avec nous, soufflait une haleine sale, poussait des cris affolés de klaxon, était en même temps étrangère et familière, limitée et étendue, dangereuse et excitante. Je la reconnaissais en m'égarant.

Je n'ai pas oublié cette impression. Depuis, les villes ne commencent à exister, pour moi, qu'à l'instant où elles jaillissent dans le sang qui anime les jambes et vous aveugle. À plusieurs reprises, je me trompai de chemin, non parce que j'ignorais comment rentrer, mais parce que cet espace familier éprouvait la même anxiété que moi, parce qu'il s'ouvrait devant mes yeux sous forme de trajets erronés et que les trajets erronés étaient aussi désir d'erreur, possibilité d'échapper à ma mère, de désertir à jamais la maison, de me fondre cruellement dans les rues, dans toutes mes pensées les plus secrètes.

Il fallut que je m'arrête, que je secoue ma sœur pour l'empêcher de se sauver, que je reprenne le fil de l'orientation, qui est un fil magique, que je relie les rues entre elles et resserre les nœuds afin qu'elles se déposent calmement et m'indiquent le chemin du retour. Notre mère se montra d'abord émue de nous voir en vie, et, pour la raison même que nous étions en vie, nous punit à coups de cuiller en bois.

Je partirai de cette course sous la pluie pour tenter de répondre à votre question sur les villes de Delia et d'Olga. J'ai quitté Naples très tôt et j'ai vécu par la suite dans des lieux divers et lointains. Rarement je me suis accordée aux villes que j'ai habitées. Je les considère aujourd'hui comme des prothèses qui possèdent toutefois des effets divergents : soit elles demeurent matière morte, à jamais étrangères ; soit elles font corps avec votre corps et prennent part à vos sensations. C'est dans ce second cas qu'elles comptent, pour le meilleur et pour le pire. Autrement, elles ne constituent que des topographies insignifiantes. Elles ont beau posséder des noms évocateurs et des vestiges fascinants, elles ne parviennent pas à éveiller en moi la moindre passion touristique – je n'éprouve guère d'intérêt pour le tourisme que l'on pratique, le nez fourré dans un guide du Touring Club. Cette expérience de l'enfance m'a montré qu'il n'existe pour moi qu'un véritable modèle d'implication métropolitaine : Naples qui me presse et me trouble, tandis que je cours sous l'orage.

L'épilogue de cette course n'est pas moins fondamental, je dois vous

le dire. Soudain, je me calme, recouvre la vue, l'ouïe, et vois une ville redessinée par mes angoisses, par mes plaisirs. Soudain, je saisis un fil susceptible de relier des lieux désintégrés par l'émotion, un fil qui permet non seulement de s'égarer, mais aussi de maîtriser son égarement.

Walter Benjamin a consacré à ce sujet un passage qui me tient à cœur. J'y trouve depuis des années tout ce dont j'ai besoin : la « descente chez les Mères » d'un quartier traversé avec les yeux d'un enfant, la ville-labyrinthe, le rôle de l'amour, la gouvernante harcelante et même la pluie qui tombe sur l'enfance. Il s'agit du chapitre d'ouverture d'*Enfance berlinoise* intitulé « Tiergarten ».

Il est inutile ici de s'attarder sur le regard de Benjamin, le regard extraordinaire de ces globes oculaires qui sont pupilles sur toute leur surface sphérique et, par conséquent, qui ne voient pas seulement l'avant, pas seulement le dehors, pas seulement l'après qui se prépare, mais aussi l'avant-arrière, le dedans-dehors, l'après-dans-l'autrefois-maintenant, sans ordre progressif. Je soulignerai plutôt ce merveilleux incipit : « Ne pas trouver son chemin dans une ville, ça ne signifie pas grand-chose. Mais s'égarer dans une ville comme on s'égare dans une forêt demande toute une éducation<sup>4</sup>. »

Apprendre à se perdre en ville, justement : entendre les noms des rues comme le crissement de branches sèches, comme des gorges montagnardes scandant les heures du jour. Benjamin décrit ce phénomène au moyen d'une écriture atypique, une écriture à remous qui vise le *difficile à dire*, ce qui est sur le fond, à peine visible. À quel moment la ville se change-t-elle en ville de l'égarement ? Où commence le labyrinthe, lorsqu'on s'exerce à l'art de se perdre ? « Cet art, écrit-il, je l'ai tardivement appris ; il a exaucé le rêve dont les premières traces furent des labyrinthes sur les buvards de mes cahiers. Non, pas les premières, car avant elles il y eut celui qui leur a survécu. Le chemin de ce labyrinthe, qui n'a pas manqué d'avoir son Ariane, passait par le pont Bendler dont la douce courbure fut pour moi le premier flanc de colline. »

Ce tourbillon rapide du style, ce retour en quelques lignes aux traces d'encre sur les buvards de l'enfance, à la recherche du labyrinthe primordial, est magnifique. Est-ce cette arabesque de l'encre qui a engendré l'intuition géniale de l'art de s'égarer dans la ville ? Non, le remous entraîne vers le fond, il y a un *encore avant*, un avant qui

précède les gribouillis des buvards. Il faut repartir en arrière. Le labyrinthe urbain originel se situe dans l'enfance. C'est le labyrinthe que le jeune Benjamin traversait sous la forme du Jardin zoologique de Berlin, le coin mystérieux où « doit avoir tenu son camp cette Ariane auprès de laquelle, pour la première fois et pour ne jamais plus l'oublier, je compris ce dont je ne compris que plus tard le nom : l'amour. Pourtant à sa source déjà apparaît la "Demoiselle" qui se posa plus tard, ombre glacée, sur lui. Et ailleurs aussi ce parc, qui semble comme aucun autre ouvert aux enfants, était rendu méconnaissable par quelque chose de difficile et d'irréaliste ».

Le labyrinthe primordial réside dans le tracé du regard enfantin qui explore le mystère, hors de chez lui, loin de ses dieux tutélaires, et pour la première fois croise l'amour. Il se niche dans ce que le petit Benjamin a expérimenté de *difficile et d'irréaliste* quand l'ombre austère d'une gouvernante s'est projetée sur son Ariane (il n'y a donc pas de ville-labyrinthe sans une Pasiphaé qui engendre la Bête-Minotaure, sans une Ariane et l'amour), troublant son apparition. Le Benjamin adulte rêvera toute sa vie de l'égarement né sur le pont Bendler, il cherchera le fil afin de retrouver cette expérience et de la transformer en art dicible, facile à apprendre.

Bien entendu, nous ne savons rien de l'Ariane de Benjamin, ce n'est pas elle qu'il décrit, mais l'enfance d'un Thésée berlinois, et il est naturel qu'il en soit ainsi. Pour moi, toutefois, cette apparition légère de fillette, aussitôt masquée par l'ombre austère d'une autre femme, la gouvernante-mère-monstre, est inoubliable. Si Thésée est figé dans son incapacité à s'orienter, la jeune Ariane possède l'art de s'égarer, elle détient le fil qui permet de maîtriser l'égarement. Enfant déjà, j'aimais beaucoup ce mythe, et il n'est pas impossible que j'aie songé à Ariane, ce jour-là, à Naples, sous l'orage, ainsi que de nombreuses années plus tard, tandis que je décrivais Delia errant dans la ville et s'égarant dans son enfance. Au cours de mon adolescence studieuse et distraite, je me voyais souvent guider la main de Thésée dans l'exécution de ma Bête consanguine, mettre ensuite le héros à l'abri, abandonner pour lui la ville-prison et mon affreuse famille, voguer vers une autre ville, découvrir l'ingratitude derrière le courage apparent du jeune homme frisé, gagner enfin des joies vindicatives et effrénées, la perte avec Dionysos, perte qu'à quinze ans je désirais davantage qu'à l'âge adulte.

Les mythes ont toujours quelque chose de bouleversant. Il y a plusieurs années – j'étais désormais une femme dotée d'un tout autre esprit –, je suis retournée passer quelques mois à Naples. J'avais des problèmes et je marchais dans les rues que j'avais empruntées, enfant, y compris dans celles que j'avais parcourues avec ma sœur sous la pluie. L'angoisse de cette course haletante m'a envahie alors, mais aussi l'impression agréable d'évoluer dans une ville qui n'appartenait qu'à moi, une ville ennemie et séduisante que je m'étais appropriée pour la première fois en ce jour lointain. J'ai repensé à l'image du labyrinthe comme à un espace quelconque, voire à un lieu familier, qui se trouble toutefois en même temps que vous, sous l'effet d'une forte émotion. Je me suis procuré des livres (notamment ce séduisant fatras que constitue *Les mythes grecs* de Graves), pensant que le mythe m'aiderait peut-être à raconter, avec du recul, une histoire d'intolérance, de fuite, d'amour et d'abandon – non l'abandon d'Olga, celui-ci viendrait plus tard, à une époque où j'aurais compris que, pour bien écrire, il convient de faire le contraire de ce que prescrivent les manuels : se rapprocher, raccourcir de plus en plus les distances, les abolir, sentir les veines vibrantes des corps vivants sur la page.

Une variante des aventures d'Ariane m'a impressionnée. La jeune Crétoise y est enceinte et, comme elle est atteinte du mal de mer, Thésée la conduit à Amathonte, de crainte qu'elle ne perde son enfant. Au moment où elle pose le pied sur la terre ferme, un vent violent oblige la flotte du héros à prendre le large. Ariane se désespère, l'accouchement est proche, elle souffre de l'abandon que lui a infligé son bien-aimé. C'est alors qu'interviennent les femmes d'Amathonte : pour la consoler, elles lui écrivent à tour de rôle des lettres d'amour qu'elles signent de la main de Thésée. Le mensonge perdure jusqu'à la mort d'Ariane en couches.

J'ai travaillé un peu à cette histoire au cours de mon séjour à Naples. J'ai inventé en détail une sorte de ville de Campanie, une Amathonte actuelle qui ressemblait à un village de la côte amalfitaine. Dans cette ville régnaient l'amitié et la solidarité entre femmes, ainsi que la liberté de penser et de s'affronter. Des femmes d'aujourd'hui, réunies en communauté, écrivaient à une Ariane d'aujourd'hui, l'étrangère abandonnée, des lettres d'amour consolatoires dont elles attribuaient la paternité à l'amant infidèle. La possibilité de raconter de quelle façon les femmes rêvent d'être aimées m'attirait beaucoup,

et je me suis consacrée par conséquent à quatre points : l'effort des femmes pour entrer dans la peau, dans l'esprit d'un homme ; la collaboration que ces femmes mettaient en œuvre (un véritable et savant travail de groupe) pour simuler une constitution psychique et lexicale masculine ; l'interrogation, au contraire, qui les amenait à puiser en elles-mêmes les mots qu'elles auraient aimé entendre dans la bouche de leur amoureux ; la recherche-aveu de ce qu'elles diraient, elles, à une Ariane désespérée si – comme cela arrivait désormais à certaines d'entre elles, entre mille contradictions – elles en tombaient éperdument amoureuses.

J'avais beaucoup de plaisir, je m'en souviens, à imaginer le débat et les querelles qui précédaient la rédaction des lettres. Or, lorsque j'ai entrepris de les rédiger, tout s'est compliqué. J'ai fini par y voir un effort inutile, j'en ai écrit deux et j'en suis restée là. De toute évidence, la structure était faible ; les lettres brossaient plus ou moins le portrait d'un homme idéal à la réalité duquel aucune Ariane, en proie au désespoir de l'abandon, n'aurait jamais cru, surtout de nos jours ; la ville était trop parfaite ; la communauté féminine, quoique pleine de vivacité, débordait de bons sentiments, ce qui la rendait artificielle. Comme les autres, les villes à dominante féminine ne peuvent et ne doivent donc être décrites que sous la forme de villes-labyrinthes, lieux de nos émotions complexes et contradictoires, où la Bête est à l'affût et où il est dangereux de s'égarer sans avoir appris au préalable l'art de le faire.

Le problème – et j'élargis ici le champ de votre question –, c'est qu'on a du mal à définir la *polis* que des femmes pourraient construire à leur image et à leur ressemblance. Où est l'image-modèle ? À quelles caractéristiques du féminin ressemble-t-elle ? Que je sache, la ville est toujours la ville des hommes pour les femmes, y compris quand c'est leur ville natale. Il est vrai que, depuis un certain temps, des représentantes féminines participent activement à la gestion de la *polis*, mais à condition de ne pas se l'approprier maintenant, tout de suite, de ne pas essayer de la réinventer vraiment. Celles qui s'y hasardent sont mécontentes, elles laissent derrière elles un sillage de discours amers, ou adaptent des phrases éprouvées de la politique courante.

De toute évidence, la ville des femmes est encore bien loin et elle ne dispose pas de véritables mots. Pour les trouver, nous devrions

traverser les arabesques de nos buvards et descendre dans le labyrinthe de notre enfance, dans la *frantumaglia* prisonnière de notre passé proche et lointain. Une entreprise difficile. Les héroïnes mythiques elles-mêmes sont en général des solitaires, des personnalités sans appartenance, en quête d'une petite souveraineté dont elles paient parfois le prix par la honte, par leur vie. Elles accomplissent souvent des actions qui s'écartent de l'ordre masculin, elles se rebellent souvent aux lois de leur ville natale. Il est rare qu'elles fondent leur propre ville. Si mes souvenirs sont bons, une seule femme décide de concevoir sa *polis*, d'en diriger la construction, d'être « *dux femina facti*<sup>5</sup> ». Il s'agit, bien entendu, de Didon, personnage que je n'ai longtemps aimé qu'en partie.

Lorsque j'étais enfant, son suicide m'avait fâchée. Au lycée, j'étais fascinée non par ce que Virgile racontait de ses aventures avec force détails, mais par ce qu'il se contentait d'esquisser : l'histoire violente qui la précédait, le meurtre de son mari par son frère, son départ de Tyr, l'habileté dont elle faisait preuve en Afrique, la façon dont elle obtenait la terre sur laquelle fonder avec sa sœur une ville nouvelle. À l'époque, j'aimais les femmes en fuite. Je disposais également pour Didon de repères domestiques qui lui donnaient de la chair. Je dois vous le dire ici, ma mère a exercé le métier de couturière pendant une longue période et cela a eu beaucoup d'importance pour moi. Munie d'une aiguille, de fil, de ciseaux, d'étoffes, elle était capable de tout. Elle transformait de vieux vêtements, elle en confectionnait de nouveaux, elle cousait, décousait, élargissait, resserrait, effaçait les déchirures à l'aide de reprises extrêmement habiles. Parce que j'avais grandi dans ce milieu, la façon dont Didon avait leurré le roi des Gétules m'avait convaincue. Iarbas lui avait dit par dédain : « Je t'offrirai autant de terre que peut en contenir la peau d'un taureau. » Peu, très peu, un affront veiné d'ironie typiquement masculin. Le roi – il n'était pas le fils de Baal Hammon pour rien – avait sans doute pensé que, même découpée en lanières, la peau d'un taureau ne contiendrait pas assez de terre pour y bâtir une ville. Mais, en ce qui me concerne, j'avais vu la blonde Didon dans l'attitude même que ma mère adoptait au travail : belle, ses cheveux noirs bien coiffés, ses mains adroites marquées par des blessures d'aiguille ou de ciseaux, et j'avais compris que cette histoire était plausible. Toute la nuit (c'est la nuit qu'on accomplit les travaux décisifs), Didon s'était employée à



découper la peau en des lanières presque invisibles, qu'elle avait cousues de façon qu'on ne puisse même pas deviner la couture, un fil d'Ariane immense, un écheveau de peau animale à dérouler pour ceindre un vaste morceau de terre d'Afrique et dessiner les frontières d'une nouvelle ville. J'avais jugé cela vrai, et cela m'avait émue.

À l'université, quelques années plus tard, Didon ne m'avait qu'à moitié séduite. J'avais surtout aimé la femme qui s'était imposée à la tête d'une grande entreprise, la femme qui veillait à l'érection d'énormes remparts et de la citadelle de la nouvelle Carthage. Le fait que Virgile avait placé son entrée en scène au moment même où le pieux Énée contemple, dans le temple consacré à Junon, un bas-relief représentant une furieuse (*furens*) Penthésilée engagée dans la bataille m'avait particulièrement touchée. Les récits qui introduisent dans une scène heureuse un signe imperceptible de futurs déséquilibres, qui vous coupent le souffle en présentant le spectre d'une brusque inversion du destin, m'ont toujours troublée. Alors que la sublime Didon fait sa première apparition, entourée de jeunes courtisans, occupée à diriger avec sérénité et attention les travaux de la ville, l'étudiante-lectrice-traductrice que j'étais se chagrinait à chaque mot : je savais que cette femme, dans la plénitude de sa vigueur, se consumerait ensuite d'un amour furibond, que cette femme joyeuse – *laeta*, l'adjectif qui lui était approprié – deviendrait aussi furieuse que l'autre modèle de femme perdante, Penthésilée *furens*, et je le regrettais. Je le regrettais pour elle et pour la ville qui s'élevait, prometteuse.

Il a fallu que je relise les vers de Virgile, persuadée qu'ils m'aideraient à écrire l'histoire d'Olga, pour que Didon me plaise soudain sous tous ses aspects. J'ai aimé aussi Énée, je l'avoue, son ennuyeuse *pietas* a cessé de me paraître artificielle – les hommes bien élevés d'aujourd'hui ne sont pas sans lui ressembler, pieux d'une même hésitante et féroce *pietas*. J'ai brusquement trouvé le déroulement de cette histoire véridique et bouleversant, et le refus que j'avais conçu dans mon adolescence n'a pas rejailli. Mais ce qui m'a le plus frappée, c'est l'usage que Virgile fait de la ville. Chez lui, Carthage n'est pas un décor, ce n'est pas un paysage urbain où les personnages évoluent et les événements se produisent. Carthage est ce qui n'existe pas encore, qui est en devenir, matériau en cours d'œuvre, pierre secouée tour à tour par les mouvements intérieurs des deux

personnages. Du reste, ce n'est pas un hasard si, avant même d'admirer la belle Didon, Énée admire son ardent travail d'édification, les remparts, la citadelle, le port, le théâtre, les colonnes qu'on bâtit. Son premier commentaire est un soupir : les Tyriens ont bien de la chance, leurs remparts s'élèvent déjà. Il place dans ces remparts son sentiment de fondateur, puisqu'ils accueillent simultanément le souvenir de la patrie mise à feu et à sang, l'espoir-nostalgie de la ville future et l'envie du nomade de camper au centre de la ville étrangère, qui est en outre ville-belle-femme à posséder.

Voilà ce que sont les villes : de la pierre soudain animée par nos émotions, par nos désirs – la relation qu'entretiennent Carthage et Didon le prouve. Les travaux sont menés tambour battant par cette femme qui a échappé à l'horreur de Tyr – autre ville qui avait constitué pour elle un long outrage, ville où son frère avait versé le sang de son époux et où tout sentiment avait été à jamais contaminé par le désir d'assassinat. La reine refuse de répéter Tyr, elle organise son grand chantier urbain selon le droit et la justice. Elle est hospitalière avec l'étranger en exil, elle a veillé à ce que l'art fige, en guise de memento, les horreurs de la guerre et de l'assassinat sur les murs du temple de Junon, déesse des noces et de l'accouchement. De surcroît, c'est une femme dans la plénitude de sa splendeur, les jeunes gens qui se pressent autour d'elle le disent. Il est évident que, sous sa conduite, Carthage tend à s'accomplir, entre mille difficultés, en qualité non pas d'enclos pour la Bête, mais de *polis* d'amour.

Puis la passion éclate, elle absorbe toutes les énergies, se mue en amour fou. La ville aussi réagit sur-le-champ. Ce qui a été entamé s'arrête, les travaux s'interrompent. Comme Didon, les pierres suspendent leur décision à propos de leur destin. Si l'amour entre Énée et la reine devait déboucher sur une relation stable et heureuse, Carthage gagnerait en puissance, les travaux reprendraient, la pierre accueillerait le sentiment positif des êtres humains qui lui donnent forme. Or, Énée abandonne Didon. La jeune femme joyeuse est maintenant furibonde. Le passé rattrape le futur, Tyr rejoint virtuellement Carthage, les rues se changent toutes en labyrinthe, lieu d'égarement sauvage, et le sang que Didon a laissé derrière elle rejaillit pour souiller la nouvelle ville. Le temps de l'inachèvement a pris fin. Les paroles de Didon mourante transforment Carthage en cité éminente de la haine et de la vengeance, au point que la malédiction

ultime de la femme écarte définitivement l'hypothèse d'une *polis* juste : *nullus amor populis nec foedera sunt*, tel est son cri atroce.

Voilà donc ce qui se produit lorsqu'on s'égare dans le labyrinthe urbain sans savoir-faire, sans fil : « nul amour, nulle alliance ». Le lien que Virgile établit entre l'amour et la constitution d'une cohabitation civile est très significatif. Bien entendu, les guerres entre Rome et Carthage obéissent à des raisons économiques et politiques, non à l'abandon de Didon par Énée, non à la soustraction de l'amour, qui est uniquement une raison poétique. Mais pourquoi *uniquement* ? Comme tous ceux qui aiment la littérature, je crois que les raisons poétiques sont plus éloquentes que les raisons politiques et économiques ; mieux, qu'elles vont jusqu'au fond des raisons politiques et économiques. Et encore : c'est parce que l'amour abandonne les villes que les abus économiques et politiques trouvent le moyen de s'y répandre. En l'absence de culture diffuse de l'amour – j'entends par là solidarité, respect, tension vers une vie agréable pour tous, bref l'antidote contre les furies et contre une facile vocation à l'anéantissement de l'ennemi –, le réalisme du feu et du sang fragilisera de plus en plus les pactes de cohabitation, les réduisant à l'état de trêves dont la seule fonction est de reprendre haleine, armes et envie de tout détruire.

Nul amour entre peuples, donc, nulle alliance : les deux sont indissociables. Un vers en dit plus long que mille lectures ardues. Et cela n'a rien d'étonnant. Les romanciers savent que les raisons poétiques ne sont pas des phalènes aux ailes transparentes. Elles possèdent de la chair et du sang, des passions, des sentiments complexes : la poésie consiste à fouiller son propre ventre avec des mouvements toujours imprévisibles. Didon est nourrie de sueur et de salive, elle n'a rien à voir avec la croûte de caramel qui surmonte la crème brûlée. Elle est capable de maudire l'être qu'elle continue de chérir, de se tuer avec un cadeau de son bien-aimé.

Enfant, je l'ai déjà dit, je détestais ce suicide. Lorsqu'on est une femme, pensais-je, on pénètre dans les labyrinthes, munie d'un fil magique afin de maîtriser son égarement. Aujourd'hui encore, je suis persuadée que l'erreur des villes nouvelles se niche à la racine, c'est-à-dire dans le fait qu'elles s'érigent en villes d'amour sans offrir pour

autant de labyrinthes, de difficultés, d'enchevêtrements, d'espaces de gaieté, de furies à l'affût. Cette incapacité à se remettre en question pourrait toutefois être également le lot d'une hypothétique ville féminine, avenir qui rachètera le passé. Écarter l'effroi des femmes, nous considérer uniquement comme des organismes de bons sentiments, d'habiles enseignantes de gentillesse, est un raccourci. Cela permet peut-être de se donner de la force, ou de grandir politiquement, mais lorsqu'on fait de la littérature, on a le devoir de raconter aussi bien l'hostilité, l'aversion et la fureur que les sentiments généreux. On a le devoir de les approfondir, de les décrire de près, de mesurer leur existence, Énée ou pas, Thésée ou pas.

Je n'aime pas penser, comme c'est en général le cas, que les terribles aventures des héroïnes mythiques sont le fruit d'une escroquerie masculine, d'un complot patriarcal : ce serait attribuer aux femmes une absence d'humanité, et cela n'est pas bon. Il nous faut plutôt apprendre à évoquer avec fierté notre complexité, ce qu'elle dit de notre citoyenneté, dans la joie comme dans la fureur. Et, par conséquent, apprendre l'art de se perdre dans le difficile et l'enchevêtré : il n'y a pas d'Ariane qui ne cultive quelque part un amour harcelant, l'image d'une mère adorée capable de mettre au monde poupées suicidaires et minotaures.

Nous écouter, nous voir. Parfois, dans les labyrinthes métropolitains, nous réclamons une sépulture pour un frère, ou collaborons au meurtre d'un demi-frère avant de nous enfuir avec son assassin, nous tuons nos enfants, ou plus fréquemment prononçons d'horribles malédictions, avant de tomber nous-mêmes, victimes des furies. L'histoire de Carthage, chez Virgile, montre bien que la *polis* vit des sentiments de ses citoyennes. Elle montre aussi ce qui arrive quand l'amour – le fil nécessaire pour s'égarer et se retrouver – est banni, que les souffles s'enflamment, que les alliances de cohabitation civile se défont.

### *Vêtements féminins*

Je vais peut-être exagérer, j'en suis consciente, mais pour vous parler de vêtements et de maquillage, comme vous me l'avez demandé, il me faut une nouvelle fois vous infliger un récit concernant ma mère.

Son travail de couturière commençait – pour moi, bien entendu – dans les magasins de tissus. J'aimais beaucoup l'accompagner. Je regardais, fascinée, le vendeur – ou le patron en personne quand la boutique ne disposait pas de vendeur – se mouvoir avec une sorte de gaieté. Il tirait des étagères les pièces rectangulaires et les déployait aussitôt sous forme de vagues en direction de sa cliente, faisant sursauter, sautiller, rouler rapidement l'étoffe sur elle-même comme si elle était vivante. Ma mère en frottait un bout entre pouce et index, les yeux fixés devant elle, imaginant peut-être que cela augmentait la sensibilité de ses doigts. L'odeur du tissu neuf montait alors à mes narines, une odeur âcre qui stagnait en général dans le magasin et que le dépliement rapide m'avait soufflée au nez. Frôlée par les vêtements de ma mère, la tête à la hauteur de sa taille, je contemplais les tissus qui s'amoncelaient sur le comptoir, devinant qu'elle choisissait le plus approprié au sort qu'elle comptait lui jeter. Je connaissais bien ce sort, et il ne cessait de m'enchanter. L'étoffe neuve serait marquée à la craie, découpée par les ciseaux, et ses lambeaux effilochés recouvriraient le sol. Avec ses épingles, son aiguille et son fil, ma mère lui donnerait une forme, la forme précise d'un corps : elle était capable de fabriquer des corps d'étoffe. L'odeur du tissu neuf, un parfum étranger, sauvage, se répandrait une dernière fois, avant d'être apprivoisée dans notre appartement et de s'évaporer.

Cela se passait toujours de la sorte. La robe même que ma mère portait, imprégnée de son odeur, avait été elle aussi un tissu de magasin, je m'en souvenais très bien. Au moment de l'acheter, ma mère avait énoncé d'un ton cordial au vendeur le nombre de mètres dont elle avait besoin. L'homme avait alors dévidé la pièce avec des gestes amples et rapides le long d'un bref tronçon, au bord du comptoir, en une danse qu'avaient conclue un coup de ciseaux précis, un déchirement net et une bouffée d'odeur âcre supplémentaire. C'était ainsi que débutait l'art des vêtements, je le savais.

Il se concluait sur le lit de mes parents. Le souvenir le plus ancien que j'aie d'un vêtement tout juste confectionné – celui qui me paraît en tout cas le plus ancien – concerne une robe noire, ou peut-être bleu foncé, étendue sur la courtepointe rouge vif. Ma mère y installait les vêtements qu'elle venait de repasser, car c'était le seul lieu où ils ne risquaient pas de se froisser, disait-elle. Mes sœurs et moi avions l'interdiction de pénétrer dans cette pièce lorsque s'y trouvaient des

tenuës prêtes à être livrées. Interdiction que j'enfreignis un jour – j'ignore exactement la date –, pas dans ma petite enfance en tout cas. Une chose est certaine : à cette époque, je sentais des coups de vent subits dans mon dos et des présences derrière moi, y compris quand la chambre était déserte. Cependant ces phénomènes ténébreux ne m'effrayaient pas : au contraire, j'étais heureuse qu'ils se produisent, car j'avais ainsi tout loisir de les décrire à mes sœurs qui, elles, les redoutaient. J'ouvris la porte. La robe était étendue au beau milieu du lit, la taille étroite, les manches écartées, la jupe en trapèze. Soudain elle se gonfla, comme sous l'effet d'un souffle, qui en souleva légèrement un pan. Craignant que ma mère ne rejette la faute sur moi, selon son habitude, je décidai de le rabattre. Or, pour une raison que j'ignore, je l'écartai davantage et regardai dessous. Il y avait là un corps nu de femme sans jambes, sans mains, sans tête, un corps violacé quoique privé de sang : un corps dont la matière ne possédait pas de veines. Je reculai et sortis. Quand ma mère découvrit la robe toute chamboulée, elle me gronda et hurla, parce qu'elle était déjà très nerveuse.

J'ai depuis toujours la sensation que les vêtements ne sont pas vides : ce sont tout au plus les êtres humains qui le sont, désespérément perdus dans un coin. Enfant, j'ai porté les robes de ma mère. Elles me livraient des femmes magnifiques, prestigieuses, mais mortes. Alors je m'introduisais en elles, je les remplissais et leur inventais des aventures. Elles avaient toutes l'odeur de ma mère, et j'imaginais que je la dégageais aussi. Elles n'avaient pas de mari, mais de nombreux amants. Je percevais intensément leurs plaisirs, et leurs corps aventureux déliaient le mien. Une fois sur ma poitrine, sur mes jambes, l'étoffe me réchauffait le ventre et éveillait mon imagination. Ces tissus m'étaient familiers, ils avaient longuement séjourné entre les doigts de ma mère, sur ses genoux.

Tant que ma mère a été couturière, j'ai vu naître des vêtements. Elle ne m'a rien appris de son métier, se contentant, durant une certaine période, de réclamer mon aide pour défaire un bâti, exécuter un point qu'elle qualifiait de « surjet », ou un autre encore, du nom de « jour ». Mais son activité s'est ancrée dans mes yeux, en particulier ses gestes et ses objets, qui m'inquiétaient et m'enchantaient à la fois – un enchantement mêlé d'une légère crainte. Je n'aimais pas que l'étoffe soit coupée : la coupe suscitait en moi une sorte de malaise et les

bouts de tissu effiloché qui échouaient par terre, sous la table, me dégoûtaient. Le jour où j'ai rencontré l'expression « tailler un costume à quelqu'un », je lui ai insufflé ce sentiment ambigu de l'enfance. S'agissait-il de modeler l'étoffe à coups de ciseaux sur un corps vivant, afin de le couvrir ? Ou était-ce le corps vivant qu'on dénudait à coups de ciseaux ? J'hésitais entre ces deux rêveries et regardais ma mère.

Ma mère exerçait son métier comme Licia Maglietta dans le film de Mario Martone : sa couture était accompagnée de bavardages, de sourires et de rires, de médisances et de récits, du plaisir des récits entre femmes, histoires d'autres femmes, histoires de clientes et de voisines. Pendant ce temps, les mots tombaient sur le tissu et l'imprégnaient, ils s'incarnaient dans les femmes que j'occuperais ensuite. Mme Caldaro, par exemple, l'épouse de l'avocat. Elle se déshabillait en répandant chez nous l'odeur triste de la maladie, passait sa future robe ponctuée de fentes, garnie d'épingles et de fils de bâti, et racontait sa vie, en larmes. Je l'écoutais, tout comme ma mère, et ses histoires me troublaient, j'aurais aimé lui dispenser des mots de consolation. Ma mère, en général, s'en chargeait : elle réconfortait sa cliente par une histoire, une histoire semblable à la sienne, qu'elle avait entendu raconter et qui avait eu une fin heureuse. Mme Caldaro écoutait, incrédule, persuadée que son histoire à elle se terminerait mal ; très malheureuse, elle pleurait. Après son départ je voyais, dans sa robe abandonnée sur la table de la salle à manger – une robe que les mots de souffrance avaient achevé de marquer, de piquer –, un corps de femme épuisé par ses propres vicissitudes, un corps privé de tête, de jambes, de bras et de mains.

Mme Caldaro avait commandé une robe de fête, de bal. Ma mère l'a cousue, décousue et recousue, lui a appliqué quantité de points. Je redoutais son aiguille, mais j'aimais l'harmonie de sa couture, pareille à un sillage qu'on laisse derrière soi. Ma mère piquait l'étoffe d'un geste rapide et habile. Elle était concentrée sur le vêtement à coudre, placé sur ses genoux. Lorsque j'insistais, elle acceptait que j'enfile l'aiguille. J'humidifiais l'extrémité du fil en la glissant dans ma bouche, la pressais et la tordais entre langue et lèvres, avant de l'introduire dans le chas. J'aimais y arriver du premier coup, sous les félicitations de ma mère, mais, quand j'échouais, elle récupérait le fil, en lissait le bout entre ses lèvres et me le tendait une nouvelle fois, ce qui était également agréable. De temps en temps, je tordais le fil

humide entre pouce et index afin qu'il soit aussi dur et pointu qu'une épingle.

Plus que tout, j'ai été marquée par la désinvolture avec laquelle les doigts de ma mère enfonçaient l'aiguille et le fil dans l'étoffe, tiraient légèrement, puis recommençaient ce geste. L'action de piquer, de passer et de tirer était si rapide et si assurée, elle était exécutée avec une telle précision, qu'elle me revient à l'esprit aujourd'hui encore face à une opération bien menée, et je suis frustrée de ne pas me remémorer les mots qui y étaient associés. Ma mère parlait de « faufileures », de « point arrière », certainement de « chaînette », de « feston ». Hélas, les autres termes se sont évanouis, elle n'a pas voulu que je les conserve, elle souhaitait que j'apprenne autre chose. Mes souvenirs se limitent donc à sa main dont les ongles, au lieu de pousser, semblaient se courber, dont le dos était sillonné de grosses veines bleues, dont les doigts rêches étaient toujours piqués, rarement protégés par un dé.

C'était sa couture qui me fascinait, beaucoup plus que la coupe. L'art mobile de cette main réunissait les pans d'étoffe, effaçait les points de jonction ; le tissu en lambeaux réacquerrait une douce continuité, une nouvelle compacité, il se changeait en vêtement, forme du corps féminin, peau collant à la peau, organisme qui gisait sur ses genoux et parfois glissait à ses pieds agités tout autant que les mains, prêts à se poser sur la pédale de la Singer. Ce va-et-vient avait, à mes yeux, des allures de danse : la main tendait l'aiguille, la bouche mordait le fil, le buste tournait sur la chaise et se penchait sur la machine à coudre, les pieds larges, à la robuste ossature, se posaient sur la pédale et actionnaient l'aiguille de la Singer, mouvement extrêmement rapide, associé à un bruit de métal qui roule.

La machine semblait courir, alors qu'elle était immobile. La grande roue, en bas, entraînait la petite, en haut. La bobine tournoyait sur son support, des bobines de fil aux couleurs toujours différentes : j'ai vu le tourbillon du bleu, du vert, du rouge, du marron, du noir, pirouettes actionnées par les pieds de ma mère. Le fil se tendait jusqu'à la tête de la machine, il descendait vers l'aiguille qui, pendant ce temps, sautait très vite sur la navette, tel un athlète sur la corde, et disparaissait dans le tissu en laissant derrière lui une piqûre dense, que les doigts accompagnaient.

Je regardais. Il y avait un moment que je n'aurais voulu rater pour



rien au monde : celui où le fil se raréfiait sur la bobine, se raréfiait de plus en plus, se transformait en une légère strate et finissait par se dérouler. Il n'en restait alors plus que le bout, qui s'envolait à son tour, tandis que la bobine à nu tournait encore un peu sur son support, avant de s'immobiliser, révélant sa véritable couleur, sans aucune séduction. Cet instant me remplissait de mélancolie. J'ôtai la bobine du support comme s'il s'agissait d'un cadavre, je sentais que son existence était terminée : elle avait donné tout ce qu'elle était en mesure de donner, elle ne créerait plus de joyeux tourbillons de couleur. Désormais, le fil se trouvait entièrement dans la robe de Mme Caldaro, une transmigration d'énergie, et la robe était prête pour le rabat des coutures au fer chaud – coups de chaleur, caresses fébriles avant d'aller s'étendre dans la chambre, puis d'épouser le corps de la dame, femme d'avocat, et de s'imprégner de l'odeur de sa maladie, peut-être de son désespoir.

Ma mère abandonna vite ce métier, réservant ses talents de couturière à ses filles, aux femmes de la famille, à ses voisines et surtout à sa propre personne. Enfant, j'aimais qu'elle couse pour moi. J'aimais qu'elle prenne mes mesures : elle s'approchait, m'imprégnait de son odeur, me soufflait son haleine au visage. Elle confectionnait à mon intention des vêtements qui semblaient tous voués aux jeux ; ceux qu'elle se destinait avaient eux aussi une allure joyeuse. Je la revois ôter son peignoir usé et essayer devant le miroir ses futurs habits, ou prier une voisine de les enfiler afin de mieux y distinguer les défauts. Comme j'aimais ses robes, le parfum de crème, de rouge à lèvres, qu'elles dégageaient, une odeur de dragées ! Je les passais en cachette, je mettais ses chapeaux et ses chaussures ; cependant elle s'abstenait de me gronder lorsqu'elle me surprenait : elle me regardait avec son sourire mélancolique, le corps ramassé sur son ouvrage, l'aspect négligé.

Mais à cette époque déjà – j'entends par là l'époque du cagibi – ses vêtements me transmettaient également une certaine inquiétude, ils renfermaient un poison bien à eux, comme la tunique de Nessus. Au fil des ans, les talents de couturière de ma mère commencèrent à me peser. Jeune adolescente, je détestais son habileté, j'avais honte de me montrer dans des tenues qu'elle avait confectionnées pour moi, j'aurais aimé en porter de normales, afin de me fondre parmi les autres. Les vêtements qu'elle faisait, en particulier pour sa propre

personne, étaient tous marqués par l'excès, par un surcroît d'excentricité.

Elle copiait ceux des actrices de cinéma, des princesses, des mannequins de mode. Mais elle avait le don de les améliorer : sur elle, ils semblaient posséder davantage d'énergie. Ils lui donnaient tous l'air d'une femme extraordinaire. Ma mère, qui évoquait, à la maison, un tas de chiffons posé sur une chaise, attribuait à son corps, lorsqu'elle sortait, la superbe de l'apparition éclatante, la splendeur de l'écran sur les plages, les nuits d'été à la mer. Cette femme timide se vêtait avec une audace et une fantaisie qui m'effrayaient et m'humiliaient. Je détestais d'autant plus cette façon de s'apprêter que je sentais grandir, une fois hors de chez nous, l'inquiétude de mon père, l'admiration des autres hommes, leurs propos surexcités, leur gaieté forcée, la jalousie et l'offense que suscitait son art de s'embellir. L'effet que produisait ma mère dans le tramway, dans le funiculaire, dans la rue, dans les magasins, ou encore au cinéma, me plongeait dans l'embarras. Le soin minutieux qu'elle apportait à sa tenue au moment de sortir avec mon père, ou seule, m'amenait à croire qu'elle dissimulait une obscénité désespérée, ce qui me remplissait de honte et de chagrin pour elle. Quand, habillée par ses propres mains, elle répandait toute la lumière dont elle était capable, cette exposition de sa personne me torturait, car je voyais dans cet excès d'apprêt une enfant qui avait mal grandi, une adulte humiliée par le ridicule. Dans ces robes éclatantes, je devinais tour à tour la séduction, le rire et la mort. Voilà pourquoi j'étais saisie d'une fureur muette, d'une envie de lui faire du mal et de me faire du mal, afin de me débarrasser de cet aspect factice de fille de star, de descendante de reine, qu'elle s'efforçait de me donner en cousant jour et nuit. Je l'aimais dans ses vêtements domestiques, telle était la mère que je voulais, même si sa beauté romanesque me flattait. Je l'aimais sans sa verve de couturière. Le jour où je me suis enfin soustraite aux tenues qu'elle me confectionnait, j'ai eu envie, par réaction, d'ébouriffement : d'abandonner mon aspect de jolie fille en promotion spéciale.

Adolescente, j'ai combattu les caractéristiques féminines. Me maquiller, l'envie de me maquiller, le désir de porter une tenue qui m'aille, l'idée même de la *robe qui vous va* me gênaient, m'humiliaient. Je craignais qu'on y voie le désir de plaire et qu'on se moque à mon insu de l'effort auquel je m'étais soumise, du temps que j'avais

consacré à cet objectif, qu'on se vante en affirmant : c'est pour moi qu'elle l'a fait. Voilà pourquoi je me cachais dans des vastes chemises, des pull-overs trois fois trop grands, des jeans larges. Je voulais chasser de ma personne l'idée du beau vêtement héritée de ma mère, porter des habits de tous les jours, me distinguer d'elle, qui arborait uniquement des robes de fête malgré la misère de sa vie de femme. Je voulais m'habiller « à la *sanfasò* », ainsi qu'elle le disait quand elle me voyait sortir. C'était une francisation du dialecte (*sanfasò*, *sans façon*\*) qu'elle prononçait avec répulsion, le terme qu'elle employait pour signifier : on ne doit pas être comme ça, on ne vit pas comme ça.

Il m'arrivait de me sentir négligée, comme si j'étais tout entière « à la *sanfasò* », et j'en souffrais. Mais j'étais souvent circonvenue, en dépit de mes tons fades, et il me semblait alors que je portais une tenue nouvelle, une belle robe qu'on voyait au-delà de mes jeans et de mes grandes chemises. C'est de cette sensation que provient, je le crois, le jeu incessant des vêtements dans *L'amour harcelant*. Delia, femme mûre, émancipée, à l'étroit dans des habits-cuirasses pour son corps encombré, est comme assaillie par les robes que sa mère entendait lui offrir, possédée par leur trouble origine, et il lui faudra descendre aux enfers pour retrouver la robe bleu marine d'Amalia et avoir le courage de l'endosser. La réaction d'Olga face au déguisement de sa fille Ilaria se nourrit elle aussi, je pense, de ces mêmes émotions. Mais il est difficile de déterminer ce qui échoue vraiment dans les livres. Ou certaines fois, c'est trop facile. J'avais attribué à Delia un rêve qui résumait consciemment nombre d'angoisses liées aux vêtements, au métier de couturière qu'exerçait ma mère. C'est là encore un passage inédit. Je le transcris ici.

Adolescente, j'ai fait un rêve que je n'ai plus cessé de faire par la suite. Il est inutile que je le raconte en détail, car les détails changent toujours.

Dans ce rêve, j'étais confrontée aux événements les plus disparates, dans des situations très différentes, mais à un moment donné je me tenais invariablement devant un homme, obligée de me déshabiller. Je ne le voulais pas, cependant l'homme était là, il ne s'en allait pas, il m'observait, amusé, il attendait. J'essayais donc avec prudence d'ôter mes vêtements. C'était impossible, ils étaient

comme dessinés sur ma peau. L'homme éclatait de rire, il riait à gorge déployée, tandis que j'enrageais, envahie par une violente vague de jalousie. C'était de lui, je le devinais, que j'étais jalouse : il fréquentait certainement une autre femme.

Dans l'effort que je déployais pour le retenir, et donc pour le satisfaire, j'agrippais ma poitrine des deux mains et l'ouvrais. J'ouvrais mon propre corps comme on ouvre un peignoir. Je n'éprouvais aucune douleur, je constatais juste qu'il y avait à l'intérieur de moi une femme vivante, et soudain je comprenais que je n'étais rien de plus que le vêtement d'une autre, d'une inconnue.

C'était insupportable. Ma jalousie augmentait, j'étais jalouse à présent de la femme que j'avais découverte en moi. Je tentais de la frapper de toutes les façons possibles, de la saisir : j'avais envie de la tuer. Or, il y avait entre elle et moi un fossé si grand que je ne parvenais même pas à l'effleurer, et les rires se multipliaient, des rires irrépressibles. Toutefois ce n'était plus l'homme qui se tenait maintenant devant moi, c'était ma mère. Cela ne me surprenait pas, j'avais même l'impression qu'elle était là depuis le début.

Je connaissais bien ce rêve, et pourtant je me réveillais toujours en colère, en proie au dégoût et à l'envie de faire du mal.

Le rêve de Delia était en partie inventé, et cela se sent, cependant il provenait de cette véritable obsession de l'adolescence. Qu'était donc le vêtement secret que les hommes voyaient sur moi ? Comment l'avais-je enfilé ? En parvenant à l'ôter, deviendrais-je une autre femme ? Et quelle femme ?

Malheureusement, il est difficile de raconter les rêves : sous la plume, ils vous obligent à inventer, à classer, et ils sonnent faux. Dans les romans surtout, ils obéissent de façon si outrée aux nécessités de la construction psychologique des personnages que leur caractère artificiel paraît intolérable. Mais les cauchemars acquièrent parfois une forme appropriée en quelques lignes. De tous les vêtements littéraires que je connais, celui qui décrit le mieux, à mes yeux, la condition émotive que j'ai expérimentée, en particulier dans ma jeunesse, appartient à la très féminine Harey, héroïne de *Solaris*, de Stanislas Lem, apparence de femme suicidaire par amour, verbe masculin fait femme. Je vous cite un passage dont le narrateur est le

« Je dois sortir, Harey. Si tu veux absolument venir avec moi, je t'emmène.

— Bien. »

Elle se dressa d'un saut.

« Pourquoi es-tu pieds nus ? »

Elle répondit d'une voix hésitante :

« Je ne sais pas... j'ai dû jeter mes chaussures dans un coin. »

Je n'insistai pas.

« Pour enfiler ça, il faudra enlever ta robe.

— Une combinaison... pourquoi ? »

Elle essaya de retirer sa robe, mais un fait bizarre se révéla : l'impossibilité de dégrafer une robe dépourvue d'agrafes ! Les boutons rouges du corsage n'étaient que des ornements. Il manquait une fermeture quelconque, à glissière ou autre. Harey souriait, embarrassée<sup>6</sup>.

Le sourire de Harey me bouleverse, toutes les apparitions de Harey dans ce livre me bouleversent. En revanche, ce vêtement qu'elle ne peut ôter et dont on ignore, par conséquent, comment elle l'a passé me terrifie et m'attire. Deux lignes plus loin, Kris, le héros du roman, s'empare d'une sorte de scalpel et découpe le vêtement de la femme à partir du col, de façon qu'elle ait la possibilité de l'ôter et d'enfiler la combinaison « un peu trop ample ». Ce sont là des manières expéditives typiques des hommes, cette intervention chirurgicale ne m'a jamais enthousiasmée. Pour moi, l'habit de Harey en dissimule un autre, identique, un autre encore et ainsi de suite, aucune opération extérieure n'est en mesure de régler le problème. Du reste, Lem fait de son héroïne un fantôme qui revient, qui revient toujours avec une énergie incoercible. Et toujours dans le même vêtement, que Kris est obligé de découper chaque fois pour le déshabiller. Si ce fantôme revenait mille fois, il porterait toujours le même vêtement et, à force de le découper, Kris aurait dans la chambre de la station de Solaris mille habits identiques, c'est-à-dire un seul habit féminin doté de mille reflets. Que faire d'un tel habit ? Faut-il apprendre à l'ôter pour éviter

de mourir ? Faut-il apprendre à le porter sans mourir ? Faut-il se résigner à l'idée que c'est l'habit de notre mort de femme et que toute tentative de résurrection se borne à nous le proposer encore et encore, en tant que symbole de notre humiliation ? Nous réécrivons selon nos nécessités les passages des livres qui nous marquent.

Par exemple, à propos de vêtements, j'ai certainement mis du mien, enfant, dans *Elles*, d'Alba de Céspedes. Je parle surtout des cent cinquante premières pages, qui relatent une relation mère-fille – et, plus généralement, un catalogue de relations féminines – de façon mémorable. J'avais seize ans quand je les lus. De nombreux aspects me plurent, d'autres échappèrent à ma compréhension, d'autres encore m'agacèrent. Ce qui compte néanmoins, c'est la lecture conflictuelle qui se développa alors : je ne parvins pas à m'identifier sérieusement avec la jeune Alessandra, la narratrice. Certes, la relation qu'elle entretenait avec sa mère, Eleonora, pianiste étouffée par un mari vulgaire, me bouleversait. Certes, je me reconnaissais dans les passages où Alessandra décrit le lien profond qui la rattache à sa mère. Mais son approbation totale de la passion qu'Eleonora nourrit pour Hervey, le musicien, me dérangeait ; pis, son adhésion me paraissait mielleuse, improbable, et m'indignait. Pour ma part, j'aurais combattu de toutes mes forces un hypothétique adultère de ma mère : la seule idée qu'elle pût le commettre me remplissait de rage, ainsi que d'une jalousie supérieure, et de loin, à celle que son amour certain pour mon père suscitait en moi. Bref, je ne comprenais pas, j'avais le sentiment d'en savoir plus long sur Eleonora que n'en savait sa propre fille. Cette différence entre la narratrice et la lectrice que j'étais trouva justement sa confirmation dans les pages que l'auteure consacre à la tenue de la pianiste, lors du concert avec Hervey – des pages que je jugeais alors et que je juge aujourd'hui encore fulgurantes. Elles constituent une partie importante d'un texte que j'estime désormais tout entier d'une grande intelligence littéraire.

Voyons donc, si cela ne vous dérange pas, l'histoire de cette robe, qui obéit à une progression articulée. Eleonora possède un tempérament d'artiste mais, ternie par son rôle d'épouse, elle n'est plus, à quarante ans, que la fade apparence d'une femme sensible, sans amour. Sa mère aussi, la grand-mère d'Alessandra, s'est gâchée : Autrichienne, actrice douée, elle a épousé un artilleur italien, ce qui l'a contrainte à ranger dans un coffre les voiles et les plumes de ses

costumes de Juliette et d'Ophélie ; bref, le destin a voulu qu'elle renonce à son talent avant sa fille. Or, voilà qu'Eleonora, professeur de piano à domicile, donne des leçons à une gamine prénommée Arletta, qui vit dans une riche villa. Elle fait la connaissance du frère de son élève, le ténébreux Hervey, et s'éprend de lui. L'amour lui rend son talent, le désir de vivre et son ambition artistique, si bien qu'elle décide de s'exhiber en concert avec le musicien. Survient le problème de sa tenue. Dans quelle robe Eleonora jouera-t-elle lors du concert de sa libération, dans la somptueuse demeure d'Arletta et de Hervey ?

Lectrice adolescente, je tremblais à chaque ligne. Le fait que l'amour occupait autant de place dans ce roman me plaisait. Je sentais que c'était vrai : on ne peut vivre sans amour. Mais je devinais que quelque chose clochait. Les robes suspendues dans l'armoire d'Eleonora m'angoissaient, j'y reconnaissais un élément familier. « Elles étaient toutes de couleur neutre, écrit Alba de Céspedes en s'exprimant à travers Alessandra : gris havane, deux ou trois en shantung, attristées par un petit col de guipure blanche : des robes de femme âgée. [...] Ses robes, suspendues aux cintres, étaient flasques. "On croirait des femmes mortes, maman", lui dis-je<sup>7</sup>. » Voilà, l'image des robes pareilles à des femmes mortes accrochées aux cintres collait probablement au sentiment secret que je nourrissais pour les vêtements – je l'ai utilisée souvent, je l'utilise encore. Il y en avait une autre, deux pages plus haut, que j'introduisis sur-le-champ dans mon vocabulaire. Elle se rapportait au corps évanescent d'Eleonora amoureuse : « Elle était si maigre qu'on eût dit qu'il n'y avait sous ses vêtements qu'à peine un peu de souffle. » Comme cette robe animée d'une haleine chaude était vraie ! Je lisais. Je lisais avec avidité, impatiente de savoir comment les choses se termineraient. Quelle robe porterait Eleonora ? Elle s'immobilisait, allait à sa commode et, sous les yeux de sa fille, en tirait une grande boîte : « Elle était attachée par de très vieilles ficelles que maman fit sauter d'un seul coup. Une fois le couvercle soulevé, j'aperçus du voile rose et bleu clair, des plumes, des rubans de satin. Je ne supposais pas qu'elle possédât de tels trésors ; je la regardai stupéfaite et la vis tourner les yeux vers le portrait de sa mère. Alors je compris qu'il s'agissait des voiles de Juliette et d'Ophélie et touchai ces tissus de soie avec dévotion. "Comment pourrions-nous les arranger ?" me demanda-t-elle d'un air hésitant. » Je tremblais. La robe de la libération provenait de la mère.

Grâce au savoir-faire d'une voisine bruyante, Fulvia, les tenues de scène de la mère d'Eleonora se transformaient en tenues de concertiste, parement pour se montrer à Hervey dans toute sa beauté. Eleonora écartait ses habits neutres d'épouse et, grâce aux voiles bleus, se dotait d'une robe de femme amoureuse, de maîtresse. J'étais anxieuse. La joie d'Alessandra m'échappait. Tout en lisant, je comprenais que les choses allaient mal finir, je m'étonnais que cette fille de seize ans – mon âge – ne l'envisageât même pas. Non, je n'étais pas aveuglée par la joie, comme elle. Je percevais la tragédie d'Eleonora. Je sentais que le passage de ses habits neutres à ses habits de couleur n'améliorerait pas sa condition. Pis, quand Alessandra s'exclamait à l'adresse de Fulvia, la voisine couturière : « Il faut faire une robe pour maman avec les voiles d'Ophélie ! », j'en étais persuadée, la tragédie approchait. La robe neuve taillée dans les vieilles étoffes du théâtre ne sauverait pas Eleonora. La mère d'Alessandra – c'était évident – se tuerait ; pour sûr, elle mourrait, noyée.

C'est effectivement ce qui se produisait. Alessandra ne comprenait pas, moi si. Le besoin d'offrir sa propre beauté à l'homme aimé me paraissait non pas libératoire, mais sinistre. Eleonora disait, en montrant à sa fille et à sa voisine son corps à moitié nu : « Chaque fois que j'arrive et qu'il me regarde j'ai envie d'être belle comme une femme dans un tableau. » Le passage se poursuivait de la sorte, dans la bouche d'Alessandra : « Elle se leva, courut embrasser d'abord Lydia puis Fulvia, puis moi, fit un petit vol pour se placer devant le miroir, s'arrêta, s'examina : "Rendez-moi belle ! dit-elle en joignant ses deux mains sur son cœur. Rendez-moi belle !" »

*Rendez-moi belle.* Que de larmes ai-je versées sur ces mots ! Cette phrase s'est ancrée dans ma mémoire comme un cri non de vie, mais de mort. Si le temps a passé depuis, si beaucoup de choses ont changé, le besoin qu'exprime l'Eleonora d'Alba de Céspedes me semble toujours désespéré, et par conséquent significatif. Relisons les passages tels que je les ai découverts lors de ma première et lointaine lecture, tels que je les sens aujourd'hui encore. Poussée par l'amour, Eleonora décide d'abandonner les habits du châtiment, de la souffrance. Mais le seul autre habit auquel elle se heurte est l'habit de scène qu'elle a hérité de sa mère, l'habit du corps féminin valorisé et exhibé. Fulvia le lui confectionne, et elle s'en pare pour s'offrir à un homme distrait :



un costume de Juliette, un costume d'Ophélie, un costume qui humilie autant que les vêtements neutres, que les vêtements des rôles d'épouse et de mère. Je le savais, j'avais le sentiment de le savoir depuis toujours. Je savais que non seulement les vêtements austères de la garde-robe domestique d'Eleonora, mais aussi les vêtements destinés à s'exhiber, pendent sur les cintres comme des femmes mortes. Alessandra aurait besoin du livre entier pour le comprendre. Trop tard : comme sa grand-mère, comme sa mère, elle allait au-devant de la mort. Je l'avais mystérieusement deviné dans les robes de ma mère, dans son envie de se faire belle, et cette intuition me tourmentait. Je ne voulais pas être comme ça.

Mais comment voulais-je être ? Quand, adulte et au loin, je pensais à ma mère, j'essayais de déterminer quel genre de femme je pouvais devenir. Je voulais être belle, mais comment ? Fallait-il donc obligatoirement choisir entre l'obscurcissement et la flamboyance ? Les deux possibilités ne renvoyaient-elles pas au même vêtement, le terrible vêtement de Harey, ce vêtement qui demeure collé à vous et qu'il est impossible d'ôter ? Je cherchais désespérément un moyen de me rebeller, de me libérer. La vie consistait-elle, comme Alba de Céspedes le disait à travers Alessandra, au moyen d'une métaphore peut-être d'origine religieuse, à apprendre à porter non pas des vêtements – ceux-ci viendront inexorablement –, mais son propre corps ? Et de quelle façon atteignait-on le corps, au-delà des vêtements, du maquillage, des habitudes qu'imposait l'embellissement ordinaire ?

Je n'ai pas trouvé de réponse sûre. Toutefois je sais aujourd'hui que ma mère exprimait une angoisse insupportable aussi bien à travers la fadeur de ses besognes domestiques qu'à travers l'exhibition de sa beauté. À un seul moment, elle m'apparaissait comme une femme en expansion tranquille : quand, courbée, les jambes relevées et jointes, les pieds sur le repose-pied de sa vieille chaise, au milieu des chutes effilochées de tissu, elle rêvait de vêtements salvateurs et, armée de fil et d'aiguille, unissait encore et encore les lambeaux de ses étoffes. Telle était l'heure de sa véritable beauté.

*Cette lettre à Sandra Ozzola date de juin 2003. On lira ci-dessous le courrier (en date du 11 avril 2003) et les questions de Giuliana Olivero*

Chère Elena Ferrante,

Nous serions ravies d'accueillir une interview de vous dans les pages de *L'Indice* (au sein de la rubrique consacrée à la littérature contemporaine et intitulée non sans provocation « L'écriture défaite »). Notre revue a toujours suivi attentivement votre production littéraire à travers des critiques et des entretiens. Nous, qui vous écrivons, avons en particulier lu avec passion vos romans. Nous pensons que votre écriture interprète les sensations et l'univers féminins en les plaçant au centre d'une poétique et en se posant au-delà et au-dessus des conventions littéraires.

Nous vous serions donc vraiment reconnaissantes de répondre aux questions suivantes et de nous adresser un courriel contenant vos réponses par l'intermédiaire de Sandra Ozzola.

Bien affectueusement,

Camilla Valletti et Giuliana Olivero

### Questions

1. De façons très différentes, les héroïnes de vos romans sont issues de modèles féminins archaïques, de mythes de matrice méditerranéenne, dont elles ne s'affranchissent qu'en partie. La souffrance est-elle le résultat de ce rapport intermittent avec ses propres origines, de cet arrachement pénible et irrésolu aux rôles traditionnels ?

2. La culpabilité et l'innocence. Vos personnages ne peuvent se prétendre ni innocents ni entièrement coupables. Comment la culpabilité se décline-t-elle au féminin ? Et au masculin ?

3. Comment la trahison originelle du père/de la mère se rattache-t-elle à l'enchaînement des trahisons successives ? Quelle importance la lecture des relations d'un point de vue anthropologique et psychanalytique revêt-elle dans vos romans ?

4. Naples et Turin : pourquoi attribuez-vous aux lieux, aux villes, une densité presque physique, presque repoussante, comme s'ils possédaient eux aussi un corps qui respire et qui tombe malade en

même temps que leurs femmes ?

5. Quelle relation vos héroïnes entretiennent-elles avec le rituel des vêtements et du maquillage ?

- 
1. *L'Indice dei libri del mese* est un mensuel culturel auquel collaborent depuis 1984 auteurs et critiques littéraires.
  2. Ancien leader du mouvement révolutionnaire Lotta continua, Adriano Sofri (né en 1942), condamné en 1988 pour le meurtre du commissaire Luigi Calabresi (1972), dont il s'est toujours déclaré innocent, a été libéré en 2012 après avoir purgé une peine de vingt-deux ans de prison. Son cas a longtemps divisé l'Italie.
  3. La traduction française d'Hélène Francoual, Éditions in Press, 2017, dit : « [...] le père n'est pour la fille pas grand-chose d'autre qu'un rival gênant. »
  4. Traduction de Jean Lacoste, Maurice Nadeau, 1988.
  5. Virgile, *Énéide*, I : « le chef de l'entreprise fut une femme ».
  6. Traduction de Jean-Michel Jasienko, Denoël, 1966.
  7. Traduction de Juliette Bertrand, Le Seuil, 1956.

*Une postface**3 juillet 2003*

Très chère,

J'ai reçu hier, ici, au bord de la mer, ton courriel assorti de ta très longue réponse aux questions des rédactrices de *L'Indice*. Ton texte me paraît si riche qu'il m'a suggéré l'idée suivante : ne pourrions-nous pas en tirer un livre ? Pas un gros essai, plutôt une réflexion sur les thèmes dont nous avons souvent débattu au cours de ces dernières années, des thèmes qui nous intéressent, toi et moi, et qui intéressent aussi les nombreuses personnes (pas uniquement des femmes) qui ont aimé tes livres et qui souhaiteraient approfondir ton parcours.

Ta volonté de ne pas apparaître en public, absolument légitime, mériterait peut-être une réponse plus générale, au-delà de tes quelques interviews dans les journaux. Une telle réponse calmerait, en outre, ceux qui se perdent dans les hypothèses les plus alambiquées au sujet de ta véritable identité et satisferait le sain désir de tes lecteurs (je t'assure qu'ils sont désormais très nombreux) de mieux te connaître.

Nous pourrions publier un ouvrage contenant ce tout dernier texte, ainsi que du matériau que nous conservons dans nos archives. Je pense par exemple aux très belles lettres que tu as échangées avec Martone, lors du travail d'adaptation au cinéma de *L'amour harcelant*, ou à tes réponses à une interview de Fofi qui ne sont jamais parvenues

à leur destinataire (il avait commis, je crois, une des bévues dont il est coutumier). Ou encore à un petit texte sur l'histoire d'un câprier, que tu avais rédigé à l'occasion des quinze ans de la maison d'édition : il est accompagné d'un message intéressant, comme, du reste, la plupart de ceux que tu nous as envoyés. Le passage sur le câprier était très réussi. Peut-être semblerait-il trop louangeur, une fois imprimé ? Qu'en penses-tu ?

Bref, réfléchis-y avec ton calme habituel, mais je crois qu'il ne serait pas mauvais de publier pour Noël un « recueil de pensées » d'Elena Ferrante, ou un ouvrage de ce genre. Si cela peut t'aider, n'envisage pas un livre à proprement parler, plutôt un *cahier\**, une initiative semblable à celle de *Linea d'ombra* lorsqu'elle a publié ta correspondance avec Martone. Bref, rien de très astreignant.

Écris-moi au plus vite ton opinion, si possible avant mon départ. Si elle était positive, nous devrions commencer à nous y préparer.

Je t'embrasse,

Sandra

Chère Sandra,

J'ai beaucoup réfléchi à ta proposition, elle traduit une grande confiance en la bonne disposition des lecteurs. Je l'ai prise au sérieux, j'ai consulté les vieux papiers que tu m'as envoyés, et, c'est vrai, il y a de quoi faire un livre. Mais quel genre de livre serait-ce ? Une sorte de correspondance ? Pourquoi publier mes lettres ? Et pourquoi uniquement les lettres que je vous ai envoyées, à vous, pour des raisons éditoriales ; non celles que j'ai adressées à des amis, à des membres de ma famille, des lettres d'amour, ou encore des lettres d'indignation politique ou culturelle, de façon à toucher vraiment le fond de la fatuité ? Pourquoi, surtout, ajouter tant de bavardage à mes deux romans ?

Par ailleurs, je dois admettre que je suis assez lasse de vous dire toujours non, vous avez été très patients au cours de ces douze dernières années. D'autant plus que nombre de mes « non », je le sais très bien, étaient des « oui », une inclination que la timidité ou l'angoisse avait transformée en refus. Dans ce cas aussi, il en serait ainsi, je le crois.

Bref, j'hésite. Un ouvrage de ce genre posséderait peut-être une certaine compacité, non une autonomie, me semble-t-il. Par nature, il ne pourrait constituer un titre en soi. Tu as raison de dire qu'il serait destiné aux lectrices et aux lecteurs de *L'amour harcelant* et des *Jours de mon abandon*. Mais avec toutes les conséquences que cela comporterait. En d'autres termes, si vous décidiez de le publier, vous devriez le présenter sur le plan éditorial comme un appendice à ces deux romans, une sorte de postface assez dense, comme celles que vous adjoigniez autrefois à vos élégants ouvrages, une postface qui, du fait de sa masse excessive, se serait muée en ouvrage. C'est sous cet angle que je conçois ce projet. Et c'est seulement de la sorte que je me sentirais rassurée, dans les limites où je peux l'être.

Tu as sans doute remarqué que je suis passée du « je » au « vous » : vous, maison d'édition, je veux dire. Ce n'est pas une ruse, c'est le début d'un raisonnement. Si le livre auquel tu penses ne constituait pas un troisième livre, ou, pour être plus claire, mon nouveau livre, mais un appendice aux deux premiers, je me dirais, pour m'apaiser, que la décision de le publier t'appartient, le matériau est déjà dans tes archives, je me bornerais à être ta complice en t'aidant à éclaircir les formulations confuses, à effacer un adjectif ou une ligne de trop, ou encore à imprimer un ordre progressif à des textes nés par hasard.

Dis-moi ce que tu en penses.

## II

CARTES

2003-2007

# 1

## Après Frantumaglia

Très chère Elena,

Voici deux éléments que nous aimerions te soumettre.

Le premier : Silvia Querini, l'éditrice espagnole, compte publier tes trois livres en même temps sous le titre de « *trilogía del desamor* » : qu'en penses-tu ?

Le second : nous aimerions sortir *La frantumaglia* dans notre collection de poche, mais avec une mise à jour, *Poupée volée* incluse. Es-tu d'accord ? J'ai consulté les archives : elles renferment ton interview à *La Repubblica* pour la sortie du livre en grand format, un texte sur le film de Roberto Faenza, les questions de tes lecteurs à *Fahrenheit*<sup>1</sup>, enfin les échanges approfondis que tu as eus avec Luisa Muraro et Marina Terragni<sup>2</sup>. J'ai aussi trouvé deux textes qui ne sont pas vraiment de circonstance : celui que tu as écrit à propos de *Gabrielle*, le film de Patrice Chéreau, et que je t'avais dissuadée d'envoyer à *La Repubblica* parce qu'il était trop « dur » pour un quotidien, et celui que tu as consacré à *Madame Bovary*, lequel a été publié dans ce même quotidien, si je ne m'abuse.

C'est tout pour le moment. Je t'envoie ces matériaux, donne-moi ta réponse rapidement.

Je t'embrasse,



Chère Sandra,

J'ai regardé les textes. Je suis d'accord, mais il faut que tu t'occupes des titres et des notes, je n'ai pas beaucoup de temps en ce moment. J'aimerais que le caractère d'appendice de l'ouvrage soit bien clair. Au fil du temps, je me suis attachée à *La frantumaglia*, aujourd'hui je le vois comme un livre complet, doté d'une cohérence qui m'échappait à l'époque où tu l'as composé.

Quant à la proposition espagnole, les livres, si j'ai bien compris, sortiraient en un seul volume. Cela me ravit. En revanche, le *desamor* me laisse perplexe, il faut que j'y réfléchisse. Qu'est-ce que ce mot exprime dans la langue courante, en espagnol ? Mes personnages ne connaissent pas le désamour dans le sens que nous attribuons, nous, à ce mot. L'amour que Delia, Olga et Leda ont vécu sous diverses formes s'est certainement déformé en se heurtant à la vie, comme après une catastrophe, cependant il conserve une puissante énergie. Il s'agit d'un amour mis à l'épreuve, éventré, mais bien vivant. C'est du moins ce qu'il me semble. Oui, donnez-moi le temps d'y réfléchir. En attendant, bon travail et merci pour votre attention, votre application, tout.

Elena

- 
1. Émission radiophonique diffusée sur RAI 3 depuis 1999, consacrée à la littérature.
  2. Journalistes au magazine *Donna*.

## 2

### *La vie sur la page*

Réponses aux questions de Francesco Erbani

ERBANI : Avez-vous fait des études littéraires ? Si ce n'est pas le cas, quel genre d'études avez-vous faites ?

FERRANTE : Je possède une maîtrise de lettres classiques. Mais les maîtrises ne nous apprennent pas grand-chose sur ce que nous avons vraiment appris, par nécessité, par passion. C'est pourquoi, paradoxalement, ce qui nous a formés ne nous catalogue pas.

ERBANI : Exercez-vous un métier, au-delà de l'écriture ? Et lequel ?

FERRANTE : J'étudie, je traduis, j'enseigne. Mais, comme l'écriture, les études, la traduction et l'enseignement ne sont pas à mes yeux des métiers. Plutôt des moyens pour être laborieux.

ERBANI : Vos proches connaissent-ils Elena Ferrante ?

FERRANTE : Lorsqu'on écrit vraiment, on met en péril les liens les plus étroits, les liens du sang, de l'amour, de l'amitié. On peut compter sur les doigts des deux mains les êtres qui nous épaulent dans l'écriture au point d'en accepter aussi les effets les plus cruels et les plus dévastateurs.

ERBANI : Pourquoi avez-vous quitté Naples ? L'avez-vous fuie ?

FERRANTE : J'avais besoin de travailler, et j'ai trouvé du travail ailleurs. Cela m'a donné une excellente occasion de partir : ma ville natale était, à mes yeux, privée de toute possibilité de rédemption. Au cours de ces dernières années, cette idée s'est renforcée. Mais il est difficile de se libérer de Naples. Elle demeure ancrée dans vos gestes, dans vos mots, dans votre voix, y compris lorsque vous mettez un océan entre elle et vous.

ERBANI : On dit que vous avez vécu en Grèce et que vous êtes de retour en Italie. Y a-t-il du vrai dans tout cela ?

FERRANTE : Oui, mais la Grèce est aussi, pour moi, une façon synthétique de dire que je me suis souvent déplacée au fil des ans, la plupart du temps malgré moi, par nécessité. À présent, je suis plutôt sédentaire. Il y a eu récemment de nombreux changements dans ma vie : je ne dépends plus des déplacements d'autrui, juste des miens.

ERBANI : Adoptez-vous des mesures particulières pour dissimuler votre activité d'écrivain ?

FERRANTE : Ce n'est pas moi qui dissimule mon activité, c'est mon activité qui me dissimule. Je lis, réfléchis, prends des notes, dévore l'écriture des autres, en produis, ce qui requiert plus de temps que n'en contiennent mes journées. La lecture et l'écriture sont des activités qu'on pratique dans une pièce close, elles vous soustraient littéralement aux regards. Le risque le plus grand, c'est qu'elles soustraient aussi les autres à votre regard.

ERBANI : Écrire en secret influe-t-il sur votre métier ? Façonne-t-il sous certains aspects votre écriture ?

FERRANTE : Tant qu'on écrit pour soi, l'écriture constitue un acte libre au moyen duquel, pour employer un oxymoron, on se manifeste en cachette. Les problèmes commencent quand cet acte secret, cette manière de se dévoiler furtivement à soi-même, comme les adolescentes qui écrivent leur journal intime, ressent le besoin de se changer en action publique. La question qui se pose alors est la suivante : qu'y a-t-il, dans ce que j'écris secrètement, qui puisse s'offrir au regard d'autrui ? Dès lors, ce n'est plus le secret qui influence, qui façonne l'écriture, mais sa publicité éventuelle.

ERBANI : Vous dites refuser « l'idée de la vie où la réussite de sa personne se mesure à la réussite de la page écrite ». Mais peut-on séparer aussi nettement sa vie de ses pages écrites ?

FERRANTE : Non, c'est impossible, d'autant plus que, par vocation, j'ai tendance à jeter dans les mots – la plupart du temps en vain – mon corps entier. La phrase que vous citez signifiait autre chose dans son contexte. Je voulais dire par là qu'après l'affreuse période de ma première jeunesse, marquée par l'impatience d'écrire, j'essaie à présent de considérer l'écriture non comme la seule façon d'agir dans le monde, mais comme une des trois ou quatre actions qui donnent de l'épaisseur à ma vie.

ERBANI : Le marché de l'édition, les médias – comme vous dites – s'efforcent de transformer l'écrivain en un « personnage captivant et donc de favoriser le parcours mercantile de son œuvre ». Cette déformation est réelle (non seulement les journaux, mais aussi les éditeurs et les écrivains eux-mêmes la favorisent). Cela n'empêche que nous savons tout, ou presque, de la vie de Leopardi, de Tolstoï et de Céline, et que ces connaissances n'ont pas d'intérêt mercantile. Elles nous aident à mieux percevoir leurs œuvres, sans avoir pour autant à tomber dans la croyance naïve que Leopardi était pessimiste parce qu'il était bossu. Pourquoi prétendez-vous qu'il n'y a rien, dans l'histoire privée d'un auteur, qui puisse nous permettre de mieux le lire ?

FERRANTE : Je ne défends pas le caractère inessentiel de l'auteur. J'essaie juste de déterminer ce qui, de ma personne, doit être rendu public et ce qui doit rester d'ordre privé. Dans l'art, la vie qui compte est, à mon avis, la vie qui demeure miraculeusement vivante à l'intérieur des œuvres. Voilà pourquoi je suis très attachée à la position de Proust contre le biographisme positiviste et contre l'« anecdotisme » à la Sainte-Beuve. Elle me plaît et je la soutiens. Ce n'est ni la couleur des chaussettes de Leopardi ni son conflit avec l'image du père qui nous permettent de mesurer la puissance de ses vers. Le chemin biographique ne mène pas au génie d'une œuvre, il n'est que micro-histoire secondaire. Ou, comme le dit Northrop Frye, le fait qu'il ne reste de Shakespeare que deux ou trois signatures, un testament, un certificat de baptême et un portrait d'un individu ayant l'air d'un imbécile n'entame en rien la puissance d'imagination

explosive du *Roi Lear*. Le corps vivant de Shakespeare (imagination, créativité, pulsions, angoisses, mais aussi, dirais-je, phonation, humeurs, réactivité nerveuse) jaillira toujours de cette œuvre. Le reste n'est que curiosité, publications à l'usage de hiérarchies académiques, guerres et guérillas pour obtenir de la visibilité sur le marché de la culture.

ERBANI : Vous avez décidé de vous soustraire au circuit de l'édition dont vous contestez les mécanismes. Mais on a également affirmé que votre réserve s'explique par les correspondances qui existent entre certaines caractéristiques de *L'amour harcelant* et votre expérience personnelle. Qu'en est-il vraiment ?

FERRANTE : Les deux raisons sont fondées. Il en existe d'autres, plus complexes, que j'ai essayé d'énumérer. Or, ce n'est pas en les additionnant que mes ouvrages – j'espère que vous en conviendrez – acquièrent qualités ou défauts. Comme tous les livres, bons ou mauvais, grands ou médiocres, ils restent ce qu'ils sont.

ERBANI : Ne craignez-vous pas, par exemple, que votre vie cachée ne déforme la perception de vos romans ? Qu'elle ne suscite, par exemple, chez le lecteur une curiosité excessive, le poussant à chercher dans vos livres de façon artificielle, voire obsessive, les raisons de votre absence ?

FERRANTE : C'est possible. Lorsque j'ai publié mon premier roman, je n'avais pas envisagé l'effet qu'aurait l'absence physique de son auteure, une fois jetée au beau milieu de la guerre diffuse qu'on mène pour se gagner une image physique identifiable, un cortège de fans. Par ailleurs, j'estime qu'il ne faut pas confondre les vrais lecteurs et les fans. Les vrais lecteurs recherchent non la face friable de l'auteure en chair et en os qui s'embellit pour l'occasion, mais la physionomie nue qui s'inscrit dans les mots efficaces.

ERBANI : Il y a peu, vous avez décrit dans une sorte d'apologue l'arrogance et l'insolence d'un personnage, et vous y avez accolé la figure de Silvio Berlusconi. Vous vous proposez à présent d'écrire un texte sur la transformation des Italiens en public. Votre œuvre va-t-elle prendre une nouvelle direction ?

FERRANTE : Je ne sais pas, j'espère que non. Ce qui m'intéresse, c'est de comprendre comment la spectacularisation de l'existence entière détruit jusqu'au concept de citoyenneté. Je suis frappée par la façon dont les êtres sont de plus en plus malheureusement voués à se changer en personnages. Et je suis terrifiée de ce qu'un effet classique du roman – la suspension de l'incrédulité – s'est mué en instrument de domination politique au sein même des démocraties. Berlusconi résume, à mon avis, d'une manière plus accomplie pour l'instant que Reagan ou Schwarzenegger, la mutation en acte dans le choix démocratique des représentations. Mais si je devais travailler d'un point de vue littéraire sur un thème de ce genre (et ce n'est qu'une lointaine hypothèse issue de mon indignation), je le ferais avec les moyens d'expression dont je me suis efforcée de me doter au fil des ans.

*L'interview de Francesco Erbanì a paru, précédée par une ample introduction et amputée çà et là par manque de place, dans La Repubblica du 26 octobre 2003. Son titre : « La scrittrice senza volto. Il caso di Elena Ferrante » (« L'écrivain sans visage. Le cas d'Elena Ferrante »).*

### 3

## *Les Jours au milieu du gué*

Lettre à Roberto Faenza

Cher Faenza,

Je vous remercie de m'avoir soumis votre scénario. J'ai reconnu les événements et les personnages de mon livre, réutilisés avec plus ou moins de fidélité, et cela m'a réjouie. Je vous avoue toutefois que j'ai eu un peu de mal à imaginer le film, je ne sais pas lire ce genre d'écriture qui déchire le vêtement littéraire et réduit événements comme personnages à l'état de mouvements nus d'organismes. Comme pour *L'amour harcelant*, il a d'abord fallu que je me rassure. Je me suis dit que ces légendes disparaîtraient, que les dialogues acquerraient la chaleur des mots pensés et prononcés, que le récit se concentrerait dans les actions des corps vivants, dans les vraies voix, dans le fort sentiment d'implication que donne le cadrage. Mais j'ai dû surmonter l'impact avec le découpage en scènes avant d'éprouver une certaine satisfaction.

Malgré tout, j'ai quelques doutes, que je vais énumérer ci-dessous.

1. La première scène me paraît très efficace. Elle permet notamment d'éviter qu'Olga ne repense à sa première crise conjugale, à la jalousie qu'elle éprouve envers Gina, à la découverte de l'attirance entre Mario et Carla. Cela pose néanmoins un problème. Nous ne savons plus

qu'Olga est capable de gérer sa relation conjugale calmement, de façon équilibrée et contrôlée. Cela affaiblit, par conséquent, l'impression que cette femme cultivée d'aujourd'hui, bien différente des femmes rompues d'autrefois, est en mesure de maîtriser les effets de l'abandon. Cette première scène donc et celles qui la suivent immédiatement me conviennent, mais elles risquent de passer à côté d'un passage essentiel. Il faudrait peut-être réussir à dire d'une autre manière qu'Olga n'est pas une écervelée, qu'elle ne perd pas facilement la tête, qu'elle est capable d'affronter les risques de fracture sentimentale. Car, en l'absence de ces éléments, le personnage s'appauvrit, l'histoire risque de raconter pour la énième fois, et avec faiblesse, ce que Virgile a déjà relaté au sujet de Didon. Or, *Les jours de mon abandon* montre comment une femme pourvue de défenses est assaillie par l'une des expériences de déconstruction les plus insupportables qui soient, en est bouleversée, mais résiste et, malgré son désenchantement, se sauve de la mort et de celle de ses enfants.

2. La « sensation de vide » me semble citée trop souvent et dans un contexte ironique qui atténue la valeur de cette expression. Il n'est sans doute pas nécessaire d'user une formule qui détient un rôle central dans le livre, comme dans le scénario. Abandonnée, Olga traverse justement cette sensation de vide qui n'est pour son mari qu'une misérable justification. Nous devons en mesurer tout le poids au moment où elle sort de la crise et constate que son amour pour Mario a pris fin.

3. Il faut certes que le personnage de la pauvrete revête un rôle de premier plan dès le début. Mais il me semble que l'hallucination du tunnel se présente trop tôt, alors qu'Olga n'a pas encore entamé sa véritable descente aux enfers. Cela contribue à la fragiliser tout de suite et restreint la possibilité de relater sa crise in crescendo. La solidité initiale d'Olga renforce, il est vrai, l'effet dramatique de son effondrement. Il vaudrait donc mieux que le souvenir de la femme morte se fraie laborieusement un chemin en elle, avant de « surgir » et d'agir comme un double.

4. Je disais que le scénario a largement utilisé le livre. Cependant, il en a omis un élément essentiel : le moment où la femme confie à sa fille un coupe-papier et lui demande de la piquer avec chaque fois qu'elle lui voit l'air absent. Cette exigence traduit deux idées majeures : Olga entend résister de toutes les façons possibles à la



menace de la perte de soi ; pour réagir, elle ne peut compter que sur ce petit être de sexe féminin qui la suit dans l'appartement, tiraillé entre le dévouement et l'hostilité. Je n'ai pas bien compris pourquoi ce passage a été écarté. Dans mon livre, la relation mère-fille est extrêmement importante.

5. Le chien : il faudrait peut-être souligner son lien intense avec Mario, avec les affaires de Mario. Le négliger ou le minimiser risque de simplifier la relation d'Olga avec Otto et d'atténuer le drame que constitue la mort de l'animal.

6. Carrano : sa figure devrait être plus inquiétante au début (non bagarreuse : inquiétante ; aussi inquiétante que séduisante) et moins douceâtre à la fin. Je ne suis pas convaincue par son activisme de sauveur, par le symbolisme du métronome. Je préférerais que le personnage conserve son ambiguïté. J'admets qu'il existe des raisons de représentation, mais je pencherais plus fermement pour une figure d'abord agaçante, puis rassurante et enfin captivante sans être résolutive. Ce n'est pas un hasard si l'histoire se clôt sur ce « je feigns de le croire », point d'arrivée du voyage aux enfers d'Olga.

Comme vous le voyez, la plupart de mes craintes se concentrent sur le crescendo des jours infernaux d'Olga. Cela ne signifie pas que ce parcours soit absent de votre texte. Il ne tient qu'à vous de décider de le rendre plus rythmé, de façon à obtenir une chute qui évoque une libération lucide et désabusée.

Je vous remercie de votre bon travail.

*Le scénario auquel il est fait allusion est tiré des Jours de mon abandon, et la lettre, inédite, porte la date du 3 juin 2003.*

*L'Olga inattendue de Margherita Buy*<sup>1</sup>Réponses aux questions d'Angiola Codacci-Pisanelli<sup>2</sup>

CODACCI-PISANELLI : Un autre de vos livres est adapté au cinéma. Quelle impression cela vous fait-il de « voir » vos histoires ?

FERRANTE : C'est difficile à dire. Quand on écrit une histoire, on en rêve les yeux ouverts. Lorsqu'elle devient un film, vous l'avez donc déjà « vue ». Par conséquent, le film tiré de votre livre n'est pas une première fois. Bon gré mal gré, cette seconde fois doit régler ses comptes avec la complexité émotive et la densité fantastique de la première, laquelle vous appartient vraiment, pour le meilleur et pour le pire. Voilà pourquoi je m'efforce d'être raisonnable, je vais au cinéma non pas voir mon livre, mais voir ce qu'un autre y a vu.

CODACCI-PISANELLI : Avez-vous vu le film de Faenza ? Qu'en pensez-vous ?

FERRANTE : Je l'ai vu en cassette, sans musique, alors qu'il n'était pas encore terminé, et je ferais du tort à Faenza si je formulais un jugement sur une œuvre inachevée. Je préfère m'en faire une opinion argumentée dans une salle. Cependant, malgré ces mauvaises conditions, j'ai été très favorablement impressionnée par certains passages. Les articulations violentes ou humiliantes d'Olga sont fortes et prenantes. Quant aux acteurs, ils sont si doués qu'ils vous laissent bouche bée. Je dois avouer que je n'aurais jamais pensé à Margherita

Buy dans le rôle d'Olga, et c'est peut-être pour cette raison que sa performance m'a autant frappée. Les mots ne possèdent pas la même matérialité que les images, les mondes et les figures qu'ils évoquent nous paraissent précis, alors qu'ils sont malléables. Margherita Buy est une Olga inattendue, qui me plaît.

CODACCI-PISANELLI : Avez-vous collaboré au scénario du film de Faenza ? Avez-vous demandé à le voir ?

FERRANTE : J'ai reçu le scénario, je l'ai lu, j'ai pris quelques notes que j'ai ensuite envoyées au metteur en scène. C'est tout.

CODACCI-PISANELLI : Faenza a dit dans une interview avoir « humanisé » le personnage du mari. Or, dans le roman, c'est justement sa froideur extrême qui plonge Olga dans la tragédie.

FERRANTE : Zingaretti est doué. Il interprète avec talent le rôle d'un homme qui n'éprouve plus d'amour pour la femme avec laquelle il vit. Il s'est épris d'une autre et n'a pas la force, ou le courage, ou encore la cruauté, d'avouer à son épouse que son amour pour elle s'est éteint. Tel est Mario dans le livre, et il me semble qu'il l'est aussi à l'écran. Le problème, c'est que le récit d'Olga est à la première personne, et ce genre de narration crée toujours des difficultés au cinéma. L'histoire d'Olga est celle d'une déconstruction croissante qui conduit jusqu'au seuil de l'infanticide et de la folie, avant de cesser brusquement. Dans le tourbillon de son monologue, le « je » broie tout, et en premier lieu son mari. Faenza a sans doute voulu signaler, par ce qu'il appelle « humanisation » de Mario, la difficulté de faire coexister sur l'écran le réalisme bourgeois d'une crise conjugale ordinaire et un parcours féminin à la première personne, tendu, angoissant, « borderline ».

CODACCI-PISANELLI : Quelle relation avez-vous eue avec le film précédent, tiré de *L'amour harcelant* ?

FERRANTE : Martone m'a envoyé plusieurs versions du scénario et nous avons eu un échange de lettres fécond. Il m'a invitée à voir le film, invitation que j'ai déclinée après de nombreuses hésitations. Je l'ai vu en salle, quelque temps après sa sortie, et il m'a beaucoup marquée. Naturellement, ce n'était pas ce que j'avais « vu » en écrivant. Mais j'ai eu de temps à autre l'impression qu'il avait développé le livre par d'autres moyens, approchant de façon

spectaculaire la réalité que j'avais déguisée ou dissimulée en écrivant. Le problème, quand on choisit un livre pour en tirer un film, ne consiste peut-être pas à en respecter la structure, ni à la violer selon son inspiration. Le véritable problème, pour un cinéaste, consiste à trouver les solutions et le langage adéquats pour puiser la vérité de son film dans celle du livre, pour les additionner sans que l'une ne disloque l'autre et n'en dissipe la force.

CODACCI-PISANELLI : Parce que vous êtes une auteure « cachée », vous êtes obligée de vous servir des autres pour amener vos histoires au cinéma. Avez-vous jamais envisagé de devenir cinéaste ?

FERRANTE : Une vie m'a été nécessaire pour apprendre à raconter des histoires avec des mots. Il m'en faudrait une autre pour apprendre à en raconter avec des images.

CODACCI-PISANELLI : Dans un récent article paru dans *La Repubblica*, vous évoquiez Madame Bovary. Qu'y a-t-il de bovarien chez Olga, l'héroïne des *Jours de mon abandon* ?

FERRANTE : Madame Bovary et Anna Karénine descendent d'une certaine façon de Didon et de Médée, mais elles ont perdu la force obscure qui pousse ces héroïnes du monde antique à utiliser l'infanticide ou le suicide en tant que rébellion, vengeance, ou malédiction. Elles vivent plutôt l'abandon comme une punition de leurs fautes. Olga, en revanche, est une femme cultivée de notre époque, influencée par la bataille contre le patriarcat. Elle sait ce qui peut lui arriver et elle prend les mesures nécessaires pour ne pas être détruite par l'abandon. L'histoire d'Olga est celle d'une femme qui résiste, touche le fond et remonte, elle montre comment l'abandon la transforme sans l'anéantir.

CODACCI-PISANELLI : Travaillez-vous à un nouveau roman ?

FERRANTE : Non. Je remets de l'ordre dans une vieille histoire de fillettes, de poupées, de plage et de mer.

CODACCI-PISANELLI : Il y a quelques mois, la recherche de votre véritable identité a repris. Une analyse du texte – l'arme même qui a permis, aux Pays-Bas, de « démasquer » Marek Van der Jagt, hétéronyme d'Arnon Grunberg – a conduit un philologue à avancer le

nom de Starnone<sup>4</sup>. Quel effet cela vous a-t-il fait ? Vous exposerez-vous un jour ? (En ce qui me concerne, je reste fidèle à l'un des derniers dialogues de *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur* – je cite de mémoire : « Tu sais, j'ai compris pourquoi Boo Radley se cache et ne se montre à personne. — Et pourquoi ? — Il ne veut pas qu'on lui casse les pieds. »)

FERRANTE : Je m'expose chaque fois que je publie un texte, ne seraient-ce que mes réponses à votre interview. Cela me paraît suffisant. Pour le reste, j'ignore ce qu'il y a à montrer. Les mots qui deviennent publics appartiennent à tout le monde. Peu importe à qui on les attribue, tel est leur destin. Par ailleurs, les lecteurs de mes livres ménagent un espace pour mes mots dans leur vocabulaire, ils se les approprient et parfois les réutilisent. Les livres appartiennent à ceux qui les ont écrits uniquement quand leur cycle est achevé et que plus personne ne les lit.

*L'interview, signée Angiola Codacci-Pisanelli, a paru, avec quelques coupes dues au manque de place, dans L'Espresso du 1<sup>er</sup> septembre 2015 sous le titre « Olga, la mia felice Bovary » (« Olga, ma Bovary heureuse »), à l'occasion de la présentation, au Festival de Venise, du film Les jours de mon abandon de Roberto Faenza.*

---

1. Née en 1962, cette actrice à la prestigieuse carrière a obtenu sept David di Donatello, l'équivalent italien de notre César.

2. Journaliste culturelle à *La Repubblica* et à *L'Espresso*.

3. Essentiellement connu pour le rôle du commissaire Montalbano, dans la série télévisée du même nom, Luca Zingaretti (né en 1962) a débuté au théâtre sous la direction de Luca Ronconi.

4. Domenico Starnone, né en 1943, écrivain, journaliste et scénariste, a obtenu le prix Strega, équivalent de notre Goncourt, pour son roman *Via Gemito* en 2000.

*Le livre de personne*

J'ai vu *Gabrielle* de Patrice Chéreau et j'ai lu « Le retour » de Conrad, nouvelle dont *Gabrielle* est tiré. Je me suis interrogée sur le sens de ce « tirer », mais je n'ai pas trouvé de réponse convaincante. Dire qu'un film est *inspiré* d'un livre ne me satisfait pas non plus. Quant à *transduction*, ce terme imprononçable, censé indiquer avec plus de précision le passage de l'état de livre à l'état de film, dont on m'a fait mention, il n'apporte à mon avis aucune aide en la matière : il signale une opération de déménagement, rien de plus. J'ai donc pensé : mieux vaut revenir à *tirer*, à *inspirer*. Si le film intitulé *Gabrielle* est tiré de la nouvelle intitulée « Le retour », cela signifie-t-il que la nouvelle constitue un contenant plus vaste que le film ? Ou : le fait qu'un film soit inspiré d'un livre veut-il dire que la page écrite s'exprime à travers le film, comme Apollon à travers la poitrine de la Pythie ?

Je ne sais pas. Le spectateur qui regarde *Gabrielle* et qui a lu « Le retour » reconnaît dès les premières scènes la source littéraire. Il constate aussi, dès les premières scènes, qu'il existe de nombreuses différences entre le film et la nouvelle. Ainsi, la City de Londres s'est effacée devant Paris. Le personnage masculin ne se prénomme plus Alvan, mais Jean, et il est facile de comprendre qu'un Alvan, Londonien fortuné de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, n'est pas vraiment identique à un Jean, Parisien fortuné du début du XX<sup>e</sup>. Plus encore, il n'est pas

anodin que la nouvelle où une épouse revient après être partie et où un mari ne revient plus après avoir tenté désespérément de rester troqué, en passant de la page au film, le titre de « Retour » contre celui de *Gabrielle*.

Qui est Gabrielle ? Dans la nouvelle, il n'y a pas de Gabrielle. La femme qui, après avoir laissé à son mari une lettre lui annonçant qu'elle le quittait pour un autre homme, se ravise et regagne quelques heures plus tard le domicile conjugal ne porte pas de prénom dans les pages de Conrad, et il est significatif qu'elle n'en ait pas – ceux qui ont lu ce texte savent que le choix de l'anonymat est important. Dans ce cas, pourquoi l'épouse sans nom d'Alvan est-elle baptisée Gabrielle dès l'instant où elle devient la femme de Jean ? Pourquoi une histoire de craintes et de tremblements masculins offre-t-elle dans son titre la promesse d'un personnage féminin central ? Pour quelle raison Chéreau donne-t-il un prénom à la femme d'Alvan-Jean et en fait-il carrément le titre de son film ?

Ces questions, à mon avis, concernent peu le cinéma et grandement la littérature. Je suis incapable de dire quoi que ce soit sur la psychologie de la littérature, ni même sur la psychologie du spectateur. Mais je n'ai jamais estimé que le fil de l'écriture littéraire constitue un fil d'Ariane à dérouler avec obéissance. Certes, le lecteur se tient à ce fil, qui le guide. L'association de mots et de phrases est de toute évidence, pour lui, aussi contraignante que la combinaison d'un coffre-fort. Cependant, il n'existe pas de façon correcte de concrétiser la puissance d'une histoire écrite, et les modes d'emploi ne servent à rien, ou presque. La « lecture adéquate » est une invention des universitaires et des critiques. Chaque lecteur tire de l'ouvrage qu'il lit *son propre* livre – rien d'autre. Les étagères sur lesquelles nous alignons les ouvrages que nous avons lus sont trompeuses. Nous n'y disposons que des titres, des couvertures, des pages. Mais les livres que nous avons *vraiment* lus sont des fantômes invoqués par des lectures qui n'obéissent à aucune règle. Autrefois ce dérèglement était une donnée d'ordre strictement privé, elle laissait tout au plus quelques traces publiques dans les pages des lecteurs professionnels. Aujourd'hui, les choses ont changé. Internet regorge de lecteurs qui commentent *leur* livre. Par ailleurs, les scénaristes et les cinéastes utilisent de plus en plus fréquemment la littérature comme une rampe de lancement pour leur imagination. Ce matériau ne témoigne avec compacité que d'une

seule chose : aujourd'hui encore l'écriture romanesque constitue la demeure la plus accueillante pour le monde tumultueux ou muet des êtres qui ont besoin d'histoires, soit parce qu'ils possèdent la seule faculté de lire, soit parce qu'ils exercent le métier de transducteurs du mot à l'image. La force pour l'instant insurmontable de la littérature réside dans sa capacité de créer des organismes palpitants, aux veines desquelles, comme à celles du mythique Asclépios, quiconque a la possibilité de s'abreuver, d'en tirer la vie ou la mort, des œuvres extrêmement puissantes, ou graciles et pâles.

Le réalisateur et la scénariste de *Gabrielle* se sont nourris du « Retour » de Conrad. Or – et c'est naturel – leur lecture a engendré *un autre récit*, différent du récit originel, même s'il en respecte toutes les étapes et jusqu'à la littérarité. Ce récit est-il encore le récit de Conrad, ou est-il surtout le récit de Chéreau ? Ni l'un ni l'autre. Je n'y vois pour ma part le *récit de personne*, bien qu'il soit né de la généreuse hospitalité du texte de Conrad. Chéreau y est entré et a trouvé dans les silences du personnage féminin, dans ses quelques phrases, des stimuli lui permettant d'imaginer qu'il lisait l'histoire d'une femme rebelle et vaincue, désespérée et féroce, écœurée par son mari et par son possible amour, une femme sans amour, étouffée par son rôle d'épouse. En d'autres termes, avant même de réaliser son film, il a *tiré* de la nouvelle de Conrad *une histoire* qui n'est pas écrite, qui n'est pas imprimée, qui n'est lisible nulle part.

Comme Chéreau, nous lisons tous des livres de personne. En ce qui me concerne, j'ai lu il y a longtemps un « Retour » tout en balbutiements. Les personnages n'y échangeaient que des phrases tronquées : la femme sans nom s'interrompait sans cesse, tout comme son mari Alvan, raison pour laquelle ils se méprenaient, étaient incapables de se comprendre. Leur tentative de rester unis se servait de ces phrases brisées, réticentes, pour la raison même que, si elles avaient été prononcées jusqu'au bout, la rupture aurait été inévitablement consommée. Et puis il y avait ces sensations déformées, qui étaient toutes à leur façon un signe de dissolution. Ce qui *faisait* vraiment la nouvelle, à mes yeux, c'étaient les phrases interrompues et les sentiments détournés. La femme pousse-t-elle un gémissement ? Alvan imagine qu'il vient de son propre corps. Alors qu'il s'apprête à poser un verre sur la table, les dimensions du meuble lui échappent, il a l'impression que le verre traverse le bois et qu'il



tombe dans le vide. Essaie-t-il d'ouvrir la porte ? Il n'y parvient pas, il insiste, il ne se rappelle plus qu'il l'a fermée à clef. Voilà ce qu'était cette nouvelle, pour moi. Quand je l'ai relue, après le film, j'ai constaté non seulement que les éléments qui m'étaient apparus comme le cœur de l'intrigue occupaient tout juste quelques lignes, mais aussi que j'attribuais à Conrad des pages que je n'avais jamais lues, qu'il n'avait jamais écrites et dont il n'y avait naturellement aucune trace dans le film de Chéreau.

Le « Retour » auquel je me rapporte est donc une histoire bien différente de celle à laquelle Chéreau s'est rapporté. Une épouse de la fin du XIX<sup>e</sup> y emploie un langage explicite, cinglant et audacieux. Tandis que le mari demeure un bourgeois d'il y a cent ans, Gabrielle a le caractère exceptionnel d'une femme actuelle. Si l'action du « Retour » de Conrad se déroule en grande partie dans une pièce remplie de miroirs qui démultiplient le couple en une foule de semblables, Chéreau ne place qu'Alvan-Jean parmi les reflets, excluant pour Gabrielle tout symbole de juste milieu. L'Alvan de la littérature se sent tellement menacé par la ténébreuse énigme féminine qu'il envisage de renvoyer les employées silencieuses et de les remplacer par des hommes, genre plus rassurant à ses yeux. Dans le film de Chéreau, en revanche, on trouve une femme de chambre très libre et très loquace, qui revêt une certaine importance dans l'intrigue. Bref, le film est la trace visible d'*un autre texte*, un texte que Conrad n'a pas écrit et que nous ne décelons ni dans les pages que nous avons sous nos yeux de lecteurs ni dans celles qu'il nous semble avoir lues autrefois. C'est de *cet autre texte*, fabriqué par le monde de Chéreau, par sa sensibilité, par la nécessité de son métier, par les besoins de l'industrie cinématographique, que le film a véritablement « été tiré ».

Est-ce le bon texte, le mauvais ? Un jugement de valeur est, selon moi, légitime, mais non décisif. La force de la littérature réside justement dans la possibilité permanente d'une lecture rêveuse, d'une stimulation fantastique, d'un point de départ pour d'autres œuvres. Il y a, j'imagine, bien d'autres « lieux » du texte de Conrad, tous habitables, tous générateurs de récits, qui m'échappent à chaque relecture, qui m'échapperont toujours, pour le simple motif que je me hâte d'occuper les places qui me correspondent le plus. Telle est la lecture pour moi.

Voilà pourquoi j'écoute avec beaucoup de curiosité les gens parler des livres que j'aime. Je devine qu'ils évoquent des *livres de personne*. Entre le livre publié et le livre que les lecteurs achètent, il existe dans tous les cas *un troisième livre*, un livre où coexistent les phrases écrites et celles que nous avons cru écrire, les phrases que les lecteurs lisent et celles qu'ils ont cru lire. Ce troisième livre, insaisissable, changeant, est toutefois un livre réel. Ce n'est pas vraiment moi qui l'ai écrit, ce ne sont pas vraiment mes lecteurs qui l'ont lu, cependant il existe. C'est le livre qui *se forge* dans le rapport que la vie, l'écriture et la lecture entretiennent. Des traces de cet objet sont présentes dans les déclarations des écrivains qui réfléchissent à leurs propres textes, dans les discussions des lecteurs passionnés. Or, il est surtout évident lorsque le lecteur est un lecteur privilégié, un lecteur qui ne se contente pas de lire, mais qui donne une forme à sa lecture, par exemple au moyen d'une critique, d'un essai, d'un scénario, d'un film. Le cinéma d'inspiration littéraire, justement, parce qu'il produit avec un langage différent un autre organisme narratif autonome, témoigne de l'existence de ce troisième livre, qu'on ne trouve ni chez les libraires ni dans les bibliothèques et qui est pourtant vivant et actif. C'est de ce livre que sont tirés le film et tout ce qu'un texte engendre.

Bien entendu, ces livres intermédiaires ne produisent pas que de bons fruits. Des nombreuses lectures possibles, je désapprouve celle qui émousse les histoires, les normalise. Les lectures cinématographiques courent souvent ce risque. Le cinéma fouille dans la littérature avec de plus en plus de distraction et à la seule recherche de points de départ, de matériaux bruts. Le récit cinématographique considère souvent comme un mal, expurge, voire ne remarque même pas, ce qui est anormal ou inquiétant dans un texte. On tire de préférence du livre ce qui est confirmé et que le public, imagine-t-on, aura plaisir à voir et à revoir. Ce n'est donc pas le pillage anarchique d'une œuvre littéraire par des scénaristes et des metteurs en scène que l'écrivain doit redouter – les romans sont écrits afin que les lecteurs se les approprient. Ni le besoin, de la part des réalisateurs dotés d'un sentiment créatif important, de dissimuler ou de renier par tous les moyens possibles l'origine littéraire de leur œuvre : omettre de reconnaître ses dettes est une habitude diffuse, elle ne porte pas le moins du monde atteinte à l'œuvre dont on est débiteur, mais blesse

tout au plus la vanité de celui qui l'a écrite. C'est plutôt la normalisation cinématographique du texte littéraire qui est troublante. Pour en revenir à *Gabrielle*, Isabelle Huppert a beau donner le meilleur d'elle-même et le film de Chéreau nous captiver par la figure de femme que l'actrice dessine, nous devinons qu'on a abusé de l'hospitalité des mots de Conrad, que la dame qui apparaît sur l'écran est moins inquiétante que l'épouse anonyme de la page ; qu'on nous présente comme un logement facilement habitable la maison ténébreuse que l'écrivain a construite à notre intention. Voilà ce qui devrait chagriner les amants de la littérature, et rien d'autre.

*Inédit, 10 octobre 2015.*

*Comme cette enfant est laide !*

Avant, bien avant Paris, la France a été pour moi Yonville-l'Abbaye, à huit lieues de Rouen. Je n'avais pas encore quatorze ans – je m'en souviens – quand, un après-midi, en voyageant entre les pages de *Madame Bovary*, je me suis blottie dans ce toponyme. Au fil des années se sont ajoutés peu à peu mille autres noms de villes et de villages, certains proches de Yonville, d'autres très éloignés. Mais la France est restée substantiellement Yonville, telle que je la découvris il y a plusieurs décennies, lorsque je crus me heurter en même temps au métier qui consiste à élaborer des métaphores et à ma propre personne.

Pour sûr, je me vis dans Berthe Bovary, la fillette d'Emma et de Charles, et cela me causa une violente secousse. J'étais consciente d'avoir une page sous les yeux, je percevais nettement les mots, cependant j'eus soudain l'impression d'approcher ma mère de la façon exacte dont Berthe tentait d'approcher Emma afin d'attraper *par le bout les rubans de son tablier\**. J'entendis avec clarté la voix de Madame Bovary disant, de plus en plus nerveuse : « *Laisse-moi ! Laisse-moi ! Eh ! Laisse-moi donc !\** », et cette voix ressemblait à celle de ma mère quand elle se perdait dans des activités et des pensées et que je refusais de la laisser, que je refusais qu'elle me laisse. Ce cri agacé de femme emportée par ses propres *bouleversements\**, comme une feuille l'est en un jour de pluie vers la noirceur d'une bouche d'égout, me

marqua profondément. Le coup – de coude – arriva juste après. Berthe – moi – *alla tomber au pied de la commode, contre la patère de cuivre ; elle s’y coupa la joue, le sang sortit\**.

J’ai lu *Madame Bovary* dans ma ville natale, Naples. Je l’ai lu non sans mal dans le texte, selon les instructions d’une enseignante glaciale et brillante. Ma langue maternelle, le napolitain, possède plusieurs strates – grec, latin, arabe, allemand, espagnol, anglais et français, beaucoup de français. « Laisse-moi » se dit en napolitain *làssame*, et « le sang », *’o sanghe*. Il n’y a donc rien d’étrange à ce que la langue de *Madame Bovary* me soit apparue par intermittence comme ma propre langue, la langue dans laquelle ma mère se confondait avec Emma et disait *laisse-moi\**. Elle qualifiait aussi de *sparadrap\** (mais prononçait *’o sparatràp*) le pansement dont il fallait recouvrir la coupure que je m’étais faite – tandis que je lisais et que j’étais Berthe – en me cognant *contre la patère de cuivre\**.

J’ai compris alors que la géographie, la langue, la société, la politique, toute l’histoire d’un peuple, résidaient pour moi dans les livres que j’aimais et à l’intérieur desquels je pouvais entrer comme si je les écrivais. La France était proche, Yonville n’était pas très éloignée de Naples, la coupure saignait, le *sparatràp* appliqué de biais tirait sur la peau tendue de ma joue. *Madame Bovary* assenait de foudroyants coups de poing, imprimait des bleus indélébiles. Dès lors, j’ai toujours soupçonné ma mère d’avoir, au moins une fois dans son existence, pensé en me regardant les mots mêmes – les mêmes horribles mots – qu’Emma a pensés au sujet de Berthe : *c’est une chose étrange comme cette enfant est laide ! Laide\** : être laide aux yeux de sa propre mère. Il m’est rarement arrivé de lire-entendre une phrase aussi bien conçue, aussi bien écrite, aussi insupportable. De France, la phrase se rua sur moi et me frappa en pleine poitrine, me frappe toujours, avec plus de violence que le coup qui avait projeté – projette – la petite Berthe contre la commode, contre la patère de cuivre.

Les mots pénétraient en moi et ressortaient : quand je lis un livre, je ne songe jamais à son auteur, j’ai le sentiment de l’écrire moi-même. Lorsque j’étais adolescente, qui plus est, je ne connaissais pas de noms d’écrivains ; pour moi, chaque livre s’était écrit tout seul, commençait et finissait, me passionnait ou pas, me tirait des larmes ou des rires. Le Français du nom de Gustave Flaubert est venu plus tard, à une époque où j’en savais assez long sur la France, où j’y avais séjourné pas

seulement grâce aux livres et pas aussi bien que dans les livres, où j'étais en mesure d'évaluer la véritable distance entre Naples et Rouen, entre le roman italien et le roman français. Je lisais désormais la correspondance de Flaubert, ses autres ouvrages. Toutes ses phrases étaient bien écrites, certaines plus particulièrement, mais aucune – aucune – n'a jamais eu pour moi la force dévastatrice de cette pensée de mère : *c'est une chose étrange comme cette enfant est laide\** ! Suivant les périodes de ma vie, je me suis dit que seul un homme avait pu la formuler, de surcroît un homme sans enfant, un Français bilieux, un ours occupé à polir ses grognements entre les quatre murs de sa maison, un misogyne qui se voyait en père et en mère pour l'unique raison qu'il avait une nièce. J'ai cru aussi avec rage, avec haine, que les maîtres d'écriture masculins ont la capacité de mettre dans la bouche de leurs personnages féminins ce que les femmes pensent, disent et vivent réellement sans oser l'écrire. Aujourd'hui, je suis revenue aux croyances de mes premières années d'adolescence. Je pense que les auteurs sont des copistes dévoués et diligents, qu'ils tracent des noirs et des blancs selon un ordre plus ou moins rigoureux, mais que la véritable écriture, celle qui compte, est l'œuvre des lecteurs. Bien que la page de Flaubert soit en français, le *laisse-moi\** d'Emma, lu à Naples, a des accents napolitains, la patère de cuivre fait ruisseler sur la joue de Berthe *'o sanghe*, et Charles Bovary tire la peau de l'enfant en collant dessus *'o sparatràp*. C'est ma mère qui a pensé, mais dans sa langue : c'qu'elle est laide, cette enfant. Et elle l'a vraiment pensé car c'est ce qu'Emma pense de Berthe. Voilà pourquoi je m'efforce depuis des années de soustraire cette phrase au français et de la déposer dans une de mes pages, de la rédiger moi-même pour en mesurer le poids, de la transcrire dans la langue de ma mère, de la lui attribuer, de l'entendre dans sa bouche et de déterminer si c'est une phrase de femme, s'il est possible qu'une femme la prononce, si je l'ai moi-même élaborée un jour à propos de mes filles, bref, s'il faut la repousser et l'effacer, ou plutôt l'accueillir et la retravailler, l'ôter à la page écrite dans le français d'un homme et la transcrire dans une langue de femme-fille-mère. Tel est le travail qui conduit véritablement en France et qui juxtapose les sexes, les langues, les peuples, les époques, la géographie.

*Ce texte a été conçu, pour ce qui est de sa partie centrale, comme une*

*réponse à l'éditeur suédois Bromberg qui, après avoir acheté les droits des Jours de mon abandon et lu la traduction, avait décidé de ne pas le publier, estimant moralement répréhensible l'attitude d'Olga, le personnage principal du roman, envers ses enfants (cf. « Ferrante molesta per la Svezia » de Cinzia Fiori, in Il Corriere della Sera, 21 octobre 2003). Il a ensuite été publié, avec quelques modifications, par Uitgeverij Wereldbibliotheek d'Amsterdam, à l'occasion du Salon du livre de Paris en 2004, dans l'ouvrage collectif Frankrij, dat ben ik, Wereldbibliotheek, 2004, sous le titre « Het gewicht van de taal » (« Le poids du langage »). Il est paru en outre dans La Repubblica du 28 juin 2005.*

## *Les étapes d'une unique recherche*

Réponses aux questions de Francesco Erbani

ERBANI : Comment allez-vous ?

FERRANTE : Une interview qui commence par « Comment allez-vous » a de quoi effrayer. Que voulez-vous que je vous dise ? Si je commence à creuser dans le « comment », je ne m'arrêterai plus. Alors je vous réponds : Bien, je crois, et j'espère que vous allez bien, vous aussi.

ERBANI : Avec le recul des années, êtes-vous toujours convaincue par votre choix de rester dans l'ombre ?

FERRANTE : « Rester dans l'ombre » est une expression qui me déplaît. Elle évoque un complot, des tueurs. Je dirais plutôt qu'il y a quinze ans j'ai préféré publier des livres sans avoir à me sentir obligée d'exercer le métier d'écrivain. Je ne l'ai pas regretté jusqu'à présent. J'écris et je publie uniquement les textes que mes éditeurs et moi-même jugeons dignes de l'être. Puis, le livre suit son chemin, je passe à autre chose. Voilà à quoi tout se résume, et je ne vois pas pour quelle raison je devrais modifier cette ligne de conduite.

ERBANI : Comment jugez-vous les interrogations qui naissent sur votre identité ? Que suscitent-elles en vous ? De l'amusement, de l'agacement, un autre sentiment ?



FERRANTE : Elles sont légitimes, mais réductrices. Pour ceux qui aiment la lecture, l'auteur est un pur nom. Nous ne savons rien de Shakespeare. Nous aimons les poèmes homériques alors que nous ignorons tout d'Homère. Flaubert, Tolstoï ou Joyce n'ont de poids que si un être de talent les transforme en matériau pour une œuvre, une biographie, un essai brillant, un film, une comédie musicale. Pour le reste, ce ne sont que des noms de famille, c'est-à-dire des étiquettes. Qui voulez-vous que ma petite histoire personnelle intéresse, alors que nous pouvons nous passer de celle d'Homère ou de Shakespeare ? Les vrais amants de la littérature ressemblent aux gens qui ont la foi. Les croyants savent que l'état civil ne contient rien au sujet du Jésus qui compte vraiment pour eux.

ERBANI : Quelle est l'identité qui vous intrigue le plus, parmi celles qui ont été avancées, à savoir Starnone, Fofi, Ramondino ?

FERRANTE : Aucune, je n'y vois qu'un jeu banal des médias. On prend un nom sans grande consistance, le mien, et on l'associe à des noms plus prestigieux. Ce n'est jamais le contraire qui se produit. Aucun journal n'aurait l'idée de consacrer une page entière à l'hypothèse selon laquelle mes livres auraient été écrits par un vieil architecte à la retraite ou par une jeune employée de banque tout juste engagée. Que dire ? Je regrette qu'on plonge dans l'embarras des gens que j'estime.

ERBANI : Quand on parle de vos romans, le problème de votre identité l'emporte souvent sur les questions littéraires. Cela vous dérange-t-il ? Comment envisagez-vous d'y remédier ?

FERRANTE : Oui, cela me dérange. Mais j'y vois aussi la preuve que les médias accordent peu d'importance, sinon aucune, à la littérature en soi. Prenons vos questions : j'ai publié un livre, mais, tout en sachant que je vous répondrai en termes très génériques, vous concentrez votre interview sur le thème de l'identité. Jusqu'à présent, permettez-moi de vous le dire, vous n'avez nullement effleuré *Poupée volée*, ni par le fond ni par la forme. Vous me demandez ce que j'envisage de faire pour éviter qu'on parle uniquement de mon identité, aux dépens de mes livres. Je l'ignore. Une chose est certaine

– pardonnez-moi –, vous ne vous employez guère à renverser la situation et à affronter ce que vous qualifiez de questions littéraires.

ERBANI : Y a-t-il quelque chose d'amusant dans le mystère Ferrante, d'amusant pour vous ?

FERRANTE : Vous voyez ? Que vous dire ? Le seul amusement consiste à montrer aux lecteurs en quoi consiste la hiérarchie journalistique. Ce qui compte, pour les médias, ce sont les mystères, en particulier les mystères négligeables, et non la lecture.

ERBANI : Que répondez-vous à ceux qui insinuent que le mystère Ferrante contribue à alimenter les ventes de vos livres ?

FERRANTE : Je réponds que c'est une sottise. Le cinéma a contribué à augmenter les ventes de mes livres, ça oui. Le « mystère Ferrante » est une gêne pour les vrais lecteurs. Les lecteurs de romans souhaitent seulement une histoire captivante, dense, qu'ils puissent nourrir avec les fragments épars de leur propre expérience.

ERBANI : Vous avez dit que vous refusiez d'apparaître en public pour éviter d'échouer dans le cirque médiatique qui entoure les écrivains. Ne croyez-vous pas qu'on puisse apparaître en public tout en se soustrayant aux aspects les plus spectaculaires, les plus voyants et les plus promotionnels du cirque médiatique ?

FERRANTE : Bien sûr. Mais il y a une équivoque. Le problème ne consiste pas, pour moi, à apparaître en public puis à me soustraire, je ne suis pas le moins du monde timide. Pour moi, le problème consiste à ne pas apparaître du tout en public. Pourquoi s'en étonner ? Il y a une quantité de livres anonymes, ou de livres signés, qui vivent, survivent, ou sont morts depuis longtemps, sans que personne les ait jamais revendiqués. J'aime ces livres et j'aime les lecteurs qui disent : « Peu m'importe qui les a écrits. »

ERBANI : Vous avez aussi expliqué votre réserve par la présence dans vos romans d'éléments autobiographiques diversement associés et déguisés, mais reconnaissables. Est-ce toujours le cas ?

FERRANTE : Oui. Comme tous les écrivains, je travaille sur des événements, des sentiments et des émotions qui m'appartiennent très intimement. Mais, avec le temps, le problème s'est transformé.

Aujourd'hui je tiens surtout à conserver ma liberté d'approfondir, sans autocensure, mes histoires.

ERBANI : Vos trois romans évoquent trois moments d'un seul grand roman, trois variations sur certains thèmes, et en particulier sur la relation mère-fille, thème représenté de façons différentes, mais central. Est-ce une impression erronée ?

FERRANTE : Non, au contraire. J'ai écrit d'autres livres, que j'ai choisi de ne pas publier parce qu'ils me semblaient trop éloignés de moi. Les trois romans que j'ai publiés m'appartiennent, j'y vois les étapes d'une unique recherche.

ERBANI : Dans *Poupée volée*, on découvre une famille qui a tout l'air d'appartenir à la Camorra. Est-ce le cas ?

FERRANTE : Oui, même si j'ai tendance à décrire des attitudes auxquelles n'importe quel Campanien est susceptible de s'abandonner. Enfant, j'ai connu une napolitanité qui était étrangère à la Camorra tout en courant le risque d'en être contaminée, et j'ai vu autour de moi avec quel naturel on pouvait franchir cette frontière, comme si le saut dans la criminalité était d'une certaine façon préparé non seulement par la misère ou la perte de richesses précaires, mais aussi par la « norme culturelle ».

ERBANI : Comment vivez-vous l'attention qui s'est concentrée ces dernières semaines sur Naples ? S'agit-il d'après vous d'une exagération médiatique ? Ou la pression criminelle s'est-elle effectivement accentuée dans cette ville ?

FERRANTE : C'est une exagération médiatique. Cela fait des années que les projecteurs devraient être pointés sur Naples. Cette métropole a connu une longue histoire de dégradation, elle a devancé et elle devance tous les maux italiens, peut-être même européens. Voilà pourquoi il ne faudrait jamais la perdre de vue. Mais les médias vivent sur ce qui est exceptionnel : les assassinats, les ordures qu'on ne ramasse pas, un livre magnifique de Saviano. Le caractère invivable de la vie quotidienne ne constitue pas un scoop. Aussi, quand l'exceptionnel passe, tout se tait et tout continue de se gangrener.

ERBANI : Vous avez dit que Naples suscite en vous une grande

inquiétude. Une ville violente, de querelles subites, de coups, une Naples vulgaire, dont certains habitants sont prêts à se livrer à de petites infamies, une ville bruyante, fanfaronne. Vous fait-elle toujours cet effet ?

FERRANTE : Oui, rien n'a changé, excepté le fait que ce qui me paraissait, en raison de ses caractéristiques historiques, particulier à ma ville, à ma région, semble s'étendre désormais au reste de l'Italie.

ERBANI : Vous avez fui Naples dès que vous l'avez pu, et pourtant vous l'avez emportée comme « un succédané qui permet de ne pas oublier que l'existence lèse et humilie, par des moyens injustes, la puissance de la vie ». Y êtes-vous retournée ? Retournerez-vous y vivre ?

FERRANTE : J'y retourne de temps en temps. Pour ce qui est d'y vivre, je l'ignore. Je le ferais si j'étais persuadée que le changement n'est pas une ficelle rhétorique, mais une véritable révolution politique et culturelle.

*L'interview de Francesco Erbani a paru dans La Repubblica du 4 décembre 2006 sous le titre « Io, scrittrice senza volto » (« Moi, écrivain sans visage »). Erbani signalait dans son introduction : « Elena Ferrante a reçu mes questions. Certaines lui ont déplu, mais elle ne s'y est pas dérobée. Compte tenu des modalités de l'interview, leur auteur n'a pas pu répliquer aux réponses qui sont reproduites ici. »*

## 8

### *Une température susceptible d'enflammer les lecteurs*

Dialogue avec les auditeurs de *Fahrenheit*

Pourquoi vos personnages sont-ils des femmes en souffrance ?

Eva

Chère Eva, la souffrance de Delia, d'Olga et de Leda est le fruit d'une déception. Ce qu'elles attendaient de la vie – ce sont des femmes qui ont tenté de rompre avec la tradition de leurs mères et de leurs grand-mères – n'arrive pas. À la place surgissent de vieux fantômes, ceux-là mêmes que les femmes du passé ont été obligées d'affronter. La différence, c'est qu'elles ne les subissent pas passivement. Elles se battent et elles s'en sortent. Elles ne gagnent pas, mais elles établissent un compromis avec leurs propres attentes et trouvent de nouveaux équilibres. Pour ma part, je ne les considère pas comme des femmes en souffrance, mais comme des femmes en lutte.

\*

Je suis tout simplement amoureuse de votre écriture. Je n'éprouve pas de curiosité pour votre personne, car une seule chose m'intéresse :

ce qui résonne parmi nous à travers les mots de vos romans.

Je sais que vous êtes une femme car, dans vos pages, c'est une femme qui sent, souffre et se tourmente. Ces pages, un homme serait tout au plus capable de les comprendre, non de les écrire : pas même ce caméléon de Tolstoï, qui n'a pourtant pas mal travaillé avec *Anna Karénine*.

J'aimerais que vous me disiez ce que vous lisez, ce que vous aimez lire.

Connaissez-vous Paula Fox, l'auteure de *Personnages désespérés* ? C'est un écrivain que j'apprécie autant que je vous apprécie. Ses histoires renferment un suspens analogue, un suspens terrible et agréable. Elle est traduite – très bien – en italien par un homme. Voilà, vous pourriez tout au plus être un homme de ce genre, piégé dans les atmosphères d'un livre d'une femme que vous avez traduit, un peu à la manière de Zelig.

Avec ma reconnaissance, Cristiana

Chère Cristiana, je vous remercie de vos mots encourageants. Je suis frappée par votre formule « ce qui résonne parmi nous ». C'est également ce que j'aime dans les livres. Pendant que j'écrivais *Poupée volée*, je lisais un vieux roman, *Olivia*, sorti chez Einaudi en 1959 et traduit par Carlo Fruttero<sup>1</sup>. Il avait été publié anonymement en 1949 par Hogarth Press à Londres. Certaines de ses pages ont, à mon avis, une bonne résonance et je vous le conseille. Enfin, je vous remercie de m'associer à *Personnages désespérés* de Paula Fox, mais vous êtes trop généreuse. C'est un livre que j'aime pour l'intensité de sa forme. Je me sens malheureusement bien loin de la richesse de son fond.

\*

Très chère Elena Ferrante, j'ai lu *Les jours de mon abandon*, et je dirais que vous êtes une femme, parce que vous décrivez exactement les sentiments qu'on éprouve quand on est abandonnée par ces êtres sans cœur que sont les hommes. D'ailleurs, vous pourriez aussi être un homme, car certains hommes doivent bien être conscients du mal qu'ils causent (je pense au grand Tolstoï de la *Sonate à Kreutzer*). En

tout cas, félicitations. Révélez-nous, si vous le souhaitez, l'énigme de votre identité, sinon tant pis, l'art l'emporte toujours.

Bien à vous, Mariateresa G.

Chère Mariateresa, je vous remercie d'avoir lu *Les jours de mon abandon*. Je ne crois pas que l'art, comme vous le dites, puisse faire abstraction de l'artifice. Mieux, je crois que l'écrivain se retrouve, qu'il le veuille ou non, entièrement dans son écriture. L'auteur est toujours présent, et il est présent dans le texte, qui dispose par conséquent du nécessaire pour résoudre les énigmes qui comptent. Quant aux autres, les aborder est inutile.

\*

Chers amis de *Fahrenheit*, je vous écris pour vous signaler une circonstance pour le moins singulière à propos de Leda, l'héroïne du dernier livre d'Elena Ferrante, *Poupée volée* (que je n'ai pas encore lu, mais qu'on va bientôt m'offrir). Eh bien, je vis à Naples, je m'appelle Leda, j'ai une maîtrise d'anglais (j'enseigne et je traduis), je suis divorcée depuis plusieurs années et j'ai deux enfants, à présent adolescents. Cela a éveillé en moi un soupçon : la mystérieuse Elena (qui, selon la mythologie, est la fille de Lédà) me connaît-elle ?

Avec sympathie et estime, Leda

Chère Leda, que vous dire ? Lorsqu'on écrit un roman, on espère que les lectrices et les lecteurs y trouveront un motif d'identification, et pas uniquement à travers l'état civil des personnages. Quand vous aurez lu le livre, écrivez-moi et dites-moi si vos affinités avec ma Leda ont franchi le seuil de son prénom. J'y tiens, car vous êtes une lectrice prometteuse. Vous avez fait en quelques mots, placés entre parenthèses, une observation que j'estime importante sur le lien qui rattache Elena à Leda.

Je n'ai pas choisi le prénom de Leda par hasard. Lédà – les lycéens et les peintres le savent mieux que tous – est la jeune fille à laquelle Zeus s'unit sous forme de cygne. Les lectrices et les lecteurs de

*Fahrenheit* que cela intéresse peuvent consulter, pour s'amuser, le troisième livre de la *Bibliothèque* d'Apollodore, où ils découvriront que, dans une version moins célèbre de ce mythe, Lédà est au centre d'une histoire de maternité pour le moins compliquée et moderne.

L'histoire est la suivante. Zeus se serait uni sous la forme d'un cygne non à Lédà mais à Némésis qui, pour lui échapper, s'était changée en oie. Némésis, résume Apollodore, « accoucha d'un œuf. Un berger ayant trouvé cet œuf dans les bois le porta à Lédà, qui l'enferma dans une armoire ; le terme étant arrivé, Hélène en sortit, et Lédà l'éleva comme sa propre fille<sup>2</sup> ». Cette Lédà et cette Hélène, sa fille-non fille, m'ont suggéré les prénoms des deux personnages de *Poupée volée*. Si vous lisez le livre, vous le constaterez.

\*

Chère auteure, le mystère qui vous entoure ne m'aide pas à vous situer. J'ai besoin de visibilité.

Je devrais vous voir. Déterminer si vous êtes une femme ou un homme. Établir votre âge. Déduire de votre regard votre style de vie et votre milieu social. Je sais que Carlo Emilio Gadda était issu d'une famille bourgeoise. Qu'il a vécu sous l'emprise de sa mère et a été humilié par l'autoritarisme de son père. Il est très important d'avoir un tableau d'ensemble de la personnalité d'un écrivain. Quand je lis un texte qui me fascine, je m'intéresse aussitôt à la personnalité de celle ou de celui qui a attiré mon attention. La virtualité me dérange. J'apprécie vos écrits, mais non l'obscurité qui les entoure. L'obscurité demeure obscure.

Bien cordialement

Je vous remercie de votre jugement. Mais je considère que si les lecteurs aiment lire, ils doivent aussi un peu aimer la virtualité. Or, que trace l'écriture, sinon les contours d'un monde virtuel ? Quant à la question de l'obscurité, il n'y a rien de mieux que de lire dans une chambre sombre, à la seule lumière de sa lampe de chevet. Ou encore, il n'y a rien de mieux que l'obscurité d'un théâtre ou d'un cinéma. La personnalité de l'individu qui écrit des histoires réside entièrement



dans la virtualité de ses livres. Plongez-vous dedans et vous trouverez les yeux, le sexe, le style de vie, la classe sociale ou la voix du Ça.

\*

J'ai lu d'Elena Ferrante *L'amour harcelant, Les jours de mon abandon, La frantumaglia*.

Des deux romans, qui diffèrent par leur structure idéative et par leur composition technique, j'ai préféré *Les jours de mon abandon*, en raison de son écriture anguleuse et pointue.

Dépouiller la langue signifie, pour Elena Ferrante, dépouiller les concepts. Dans ses ouvrages, la réduire à sa plus simple expression ne débouche cependant pas sur une simplification, mais sur une analyse introspective très soignée qui livre à la réflexion les questions de fond : la solitude, l'élaboration de la souffrance, l'amour. Dans cet exercice féroce, recherche inépuisable de sens, l'écriture sculpte états d'âme et sentiments, soulignant contradictions et ambiguïtés.

Quelques questions : que lisez-vous, Elena Ferrante ? Quel rapport entretenez-vous avec les classiques, en particulier avec la tragédie grecque ? Que pensez-vous du rapport lecture-école ?

Merci, Roberta C.

Chère Roberta, je vous suis reconnaissante de vos bonnes paroles. J'ai été une lectrice acharnée et j'ai beaucoup écrit dans ma jeunesse sur le monde classique, par plaisir et pour mes études. Je trouve toujours chez les tragédiens, en particulier chez Sophocle, de quoi enflammer mon imagination, ne serait-ce que quelques mots. Je ne sais pas grand-chose du rapport de l'école avec la lecture. De mon observatoire de mère, je peux dire que la sensibilité des enseignants est très importante. Un professeur qui n'aime pas la lecture communique ce manque d'amour, y compris s'il se présente devant ses élèves comme un lecteur acharné.

\*

Chère Elena Ferrante, je suis une lectrice passionnée de vos histoires, que je considère comme d'extraordinaires explorations de notre complexité intérieure. J'ai une petite curiosité : le prénom et le nom que vous avez choisis pour signer vos romans sont-ils un hommage à Elsa Morante ? J'aimerais continuer de le croire, je l'avoue, même si vous le démentiez. Avec mes meilleures salutations et des souhaits de bonne continuation.

Carla A.

J'aime beaucoup les livres d'Elsa Morante et, si cela vous fait plaisir, cultivez donc cette hypothèse. Les prénoms et les noms sont des étiquettes. Mon arrière-grand-mère, dont je porte le prénom et qui est morte depuis assez de temps pour être désormais un personnage imaginaire, ne se vexera pas.

\*

Chère auteure, chère Elena Ferrante, je n'ai pas lu vos livres. En me fondant sur les films que j'ai vus et aimés non seulement pour leur qualité, mais aussi pour les problématiques qu'ils soulèvent, j'imagine que vous avez une écriture forte, agréable et de qualité.

J'ai rarement trouvé des analyses aussi profondes des sentiments et de l'intériorité de nous autres femmes. En général, on liquide notre souffrance intérieure par un mot agressif : hystérie. Sur les motifs de l'hystérie, en revanche, règne un silence absolu. Je vous remercie d'avoir éclairé notre sous-sol. Cela nous aidera à grandir et à nous faire respecter, j'en suis certaine. Je me reconnais dans ce que vous ramenez à la surface. Quand mes enfants (un garçon de quarante-huit ans et une fille de quarante-deux ans) sont partis suivre leur chemin, j'ai moi aussi commencé à vivre et à apprécier le bleu du ciel. Il en a été de même quand j'ai pris conscience que mon amour pour mon mari n'avait aucune raison d'être. Comme Olga, après le chagrin et la chute dans l'abîme de la souffrance, j'ai accompli mes premiers pas dans l'estime de ma personne. Je regrette un peu que vous ayez décidé de ne pas vous montrer en public. On a insinué qu'un homme, Goffredo Fofi, se cachait derrière votre anonymat. Je suis fermement

convaincue que tout devient plus tangible quand on peut regarder quelque'un droit dans les yeux. Mais, quelle que soit votre corporalité, cela n'entame en rien l'estime que j'éprouve pour les sujets dont vous parlez. Maintenant que *Fahrenheit* a attiré mon attention sur vous, je lirai vos textes. C'est ce qui compte, en définitive.

Cordialement

Le corps est tout ce que nous possédons et il ne faut pas le sous-évaluer. Les films que vous avez vus sont littéralement une façon de « donner du corps » à ce que renferme l'écriture des livres. Mais je suis persuadée qu'une page recèle potentiellement plus de corps qu'un film. Il faut mobiliser toutes nos ressources physiques d'écrivains et de lecteurs pour l'activer. Écrire et lire sont un grand investissement de corporalité. Dans l'écriture-lecture, la composition des signes et leur déchiffrement, il existe une implication du corps qui ne peut rivaliser qu'avec la composition-exécution-écoute de la musique.

\*

Amis de *Fahrenheit*, j'ai été foudroyée par *L'amour harcelant* à sa sortie. En revanche, j'ai éprouvé une déception cuisante en lisant *Les jours de mon abandon*, au point d'imaginer, étant donné le mystère qui entoure l'auteure, que ce pseudonyme cachait cette fois un autre esprit, pas aussi brillant et original que le premier. Un petit livre à l'histoire prévisible, plat du point de vue linguistique, banal sur le plan stylistique. Par conséquent, je n'ai pas eu envie d'acheter le dernier ouvrage tout juste publié sous le nom d'Elena Ferrante.

J'ai toutefois une curiosité à satisfaire. J'ai vu le film de Mario Martone, *L'amour meurtri*, et il m'est rarement arrivé de noter une aussi grande consonance stylistique dans l'adaptation cinématographique d'un roman, une sensibilité aussi proche entre deux auteurs différents. Et si l'Elena Ferrante du début n'était autre que M. Martone ?

Avec mes meilleures salutations, Stella

Chère Stella, ce sont la sensibilité des lecteurs, les goûts et quelques lieux communs qui établissent des différences, des distances et des séparations entre les livres qu'un auteur écrit au cours de son existence. Sans vouloir mélanger les serviettes et les torchons, j'ai une question à vous poser : pourquoi ne vous demandez-vous pas si le Verga de ses débuts est identique à celui des *Malavoglia*, si l'auteur des *Malavoglia* est le même que celui de *Mastro Don Gesualdo* ? Dès que vous aurez ôté à ces livres l'étiquette Verga, vos idées s'embrouilleront, vous verrez. Quant à moi, je peux vous assurer d'une chose, pour satisfaire votre curiosité : portez sur mes trois livres le jugement que vous voulez, mais, dans le meilleur comme dans le pire, ils sont tous trois écrits de ma main.

\*

Questions pour Elena Ferrante : quels livres aviez-vous lus sur l'abandon avant d'écrire *Les jours* ? Pourquoi vous cachez-vous ?

Merci, Carlotta

Chère Carlotta, aucun, si vous parlez d'essais. En revanche, j'ai lu au fil des ans de nombreuses histoires de femmes abandonnées dans la littérature, d'Ariane jusqu'à Médée, en passant par Didon et par *La femme rompue* de Simone de Beauvoir. Quelque temps après la publication de mon livre, j'ai eu entre les mains avec beaucoup de retard un ouvrage difficile mais intéressant du philosophe Jean-Luc Nancy<sup>3</sup>. J'ai toutefois oublié son titre précis et le nom de son éditeur.

\*

Merci, Elena. Avec tes livres, en particulier le dernier, tu as réussi à éclairer, à combler, ne serait-ce qu'un instant, les vides des existences de nous autres femmes, mères, filles et travailleuses de notre époque ingrate en nous donnant l'impression d'être moins seules. Mon

compagnon aussi a beaucoup aimé ton livre, qui nous a permis de réfléchir encore une fois aux aspects tantôt vagues, tantôt inavouables de la vie.

Elisabetta

Chère Elisabetta, je vous remercie du verbe « combler », je le trouve beau lorsqu'il qualifie un effet de la littérature. À mes yeux, un livre doit tenter de canaliser la matière vive, magmatique et, par conséquent, difficilement réductible aux mots et à ce genre, fondamental pour nos existences, qu'est la confession.

\*

Chère Elena Ferrante, je viens de lire dans *La Repubblica* que l'attention accordée par les médias à votre identité vous dérange parce qu'elle détourne de vos livres. Mais ne croyez-vous pas que c'est justement ce mystère qui en favorise le succès ? Ne pensez-vous pas que si vous étiez (comme tout le monde) prête à en parler, à vous montrer, l'« affaire Ferrante » se dégonflerait ?

Cristiano A.

Cher Cristiano, voici mon point de vue : cette pénible insistance sur le « mystère » n'apporte pas grand-chose, sinon rien, à mes livres et ne contribue nullement à leur succès. Elle offre tout au plus une notoriété au nom qui les a écrits. Pour entrer dans un livre, le lecteur doit établir avec le texte un rapport de confiance. L'attention médiatique, qui s'attache uniquement à donner une voix et un corps à la star du moment, a en revanche habitué les lecteurs à l'idée que le producteur d'œuvres l'emporte sur les œuvres. Cela revient à dire : je vous lis parce que vous me plaisez, parce que j'ai confiance en vous, parce que vous êtes mon petit dieu. Se soustraire à ce modèle signifie, de fait, refuser le canal existant de la confiance et tenter de ramener la relation avec le lecteur à la seule écriture. Quoi qu'il en soit, ces discours mis à part, je n'ai pas envie de communiquer autrement que par l'écriture. Refuser d'apparaître en public ne me permet pas

d'obtenir des lecteurs, comme vous le dites, mais d'écrire en toute liberté.

\*

Que pense Elena Ferrante des questions sociales telles que l'euthanasie ? Quelle est votre position sur le cas Welby<sup>4</sup> ? Et, plus généralement, ne pensez-vous pas qu'il soit important pour un intellectuel (et donc pour un écrivain aussi), voire nécessaire, de participer au débat public sur les grands thèmes de la vie civile ?

Roberta

Chère Roberta, lorsque demeurer en vie n'est que pure souffrance ou, pis encore, la négation de tout ce que nous considérons comme la vie humaine, le coup de grâce – puissante expression de générosité, lorsqu'on le prend à la lettre – doit, à mon avis, être garanti en tant que droit fondamental. Il me faut cependant vous dire que m'exprimer ainsi, par quelques mots schématiques, sur un thème aussi délicat me paraît frivole. Je le fais ici, je ne le ferai plus. Il est certainement nécessaire de participer à la vie publique, mais pas en recourant à des formules occasionnelles, aujourd'hui sur un sujet, demain sur un autre.

\*

Tous vos livres, y compris le dernier, sont caractérisés par le thème de l'abandon, du détachement, de la séparation. Faut-il y voir une blessure personnelle ? Ou pensez-vous que l'incapacité de vivre ensemble, de partager un projet, constitue un thème fondamental, représentatif de notre époque ?

Dario M.

Cher Dario, je pense qu'il est besoin d'écrire sur ce qui nous a profondément marqués, en cherchant toutefois dans les histoires une température susceptible d'enflammer les lecteurs. Un livre parvient à son but et dure si le récit de nos blessures les plus incurables capture un peu de ce qu'on appelait autrefois, de façon ampoulée, l'air du temps.

\*

Chère Elena Ferrante, bien que nous ayons été invités à ne pas vous poser de questions sur le thème de votre identité, la tentation est forte. Je contournerai le problème en vous demandant lequel, de vos trois romans, est le plus autobiographique. Dans quel personnage (peut-être le dernier, magnifique, de Leda ?) vous reconnaissez-vous le plus ?

Alberta

Chère Alberta, les personnages de fiction que sont Delia, Olga et Leda m'apparaissent tous trois comme des femmes très différentes. Mais je suis proche des trois, dans la mesure où j'entretiens avec elles une intense relation de vérité. Dans la fiction, on fait à mon avis beaucoup moins semblant que dans la réalité. Dans la fiction, nous disons de nous et reconnaissons ce que, par convenance, nous taisons et ignorons dans la réalité.

\*

Elena Ferrante, j'ignore quel âge vous avez et où vous vivez. Mais puis-je vous demander ce qui, d'après votre expérience, arrive à ma (nôtre) ville, Naples ? À quoi doit-on cette explosion de violence ? Et comment peut-on endiguer cette dégradation ?

Alice S.

Il n'arrive à Naples rien de plus ni rien de moins que ce qui lui

arrive depuis des dizaines d'années : un enchevêtrement vaste et articulé de l'illégalité et de la légalité. L'événement nouveau n'est pas l'explosion de violence, mais la façon dont la ville, avec ses vieux problèmes, est traversée par le monde et se déverse dans le monde.

\*

Chère Elena Ferrante, votre maison d'édition nous offre une bien belle opportunité : vous écrire et écouter vos réponses à la radio. J'en profite immédiatement, car un fil invisible nous relie à travers un projet romanesque que vous menez à bien par les mots, et moi par les images. Les molécules en suspens, celles qui donnent aux artistes la faculté de perception, se sont sans doute posées de la même manière sur nous, ou du moins sur certains des thèmes que nous abordons.

Il y a quelque temps, quand mon expérience de maman remplaçante s'ouvrait à un processus de responsabilité en transformant ma solidarité en engagement effectif, j'ai ressenti le besoin de raconter. Servir de mère et ne pas être mère, se sentir tiraillée entre la volonté et la peur, seule et sans aucune catégorie d'appartenance. J'observais ce qui se passait autour de moi et fouillais ma mémoire à la recherche de souvenirs de mon enfance et de ma relation avec ma mère. Il me fallait des images pour donner une structure romanesque – que je comprends seulement aujourd'hui, après *Poupée volée* – aux logiques scénographiques qui se composaient jour après jour sur les feuilles de papier. Tout est parti de photos, des clichés en noir et blanc, prises au bord de la mer. J'ai composé les scènes sur le sable. Petites filles assises dans des poses années cinquante, Barbie enterrées entre pelles et seaux, Barbie mamans, aussi grandes et colorées que des totems en plastique, fillettes qui avancent, fillettes qui jouent sur des pianos de sable. Plans, gros plans, programmes d'action.

Je me suis consacrée à cette tâche pendant un an : de très nombreux dessins, selon toutes les techniques ou presque, des travaux d'illustration, graphiquement passables, mais artistiquement gênants parce qu'ils décrivaient ma gêne. Produire des images en tant que thérapie pour tenter une nouvelle fois de grandir. Filles obscures<sup>5</sup>, sans mères, et mères-poupées dissimulées dans le sable. L'autre jour,



j'ai rouvert la chemise et compris que ces travaux étaient ma façon d'affronter le thème de la maternité, que toutes mes poupées (enterrées dans le sable, mères, amies et sœurs) sont comme les personnages de votre livre. La poupée, Leda, Elena, Nina, Marta, Bianca...

Avec une estime infinie, Miriam

Chère Miriam, je ne crois pas qu'il existe quoi que ce soit de gênant sur le plan artistique. C'est vous, individu, qui, après la phase de l'expression artistique, vous retrouvez avec vous-même, avec votre normalité, et qui ressentez face à votre œuvre une impression d'impudeur. En cela, je vous comprends et perçois notre proximité. Votre manipulation de poupées et de sable m'intéresse. Si vous le voulez, envoyez-moi quelques photos. Je ne connais pas grand-chose au symbolisme des poupées, mais je suis persuadée qu'elles ne sont pas la miniaturisation de l'être-filles. Les poupées nous résument en tant que femmes, dans tous les rôles que le patriarcat nous a attribués. Vous rappelez-vous les poupées-nonnes de la future religieuse de Monza<sup>6</sup> ? Ce qui m'intéressait, c'était de décrire la façon dont réagit aujourd'hui une femme cultivée, « nouvelle », à des stratifications symboliques de vieille date.

\*

Chère Madame Ferrante, je vous écris après avoir lu votre interview dans *La Repubblica*. Je n'ai lu de vous jusqu'à présent que *Les jours de mon abandon*, dont j'ai vu par la suite l'adaptation au cinéma, et, comme c'est souvent le cas, le passage d'un art à l'autre m'a déçue. Malgré le succès du film, je me suis sentie orpheline de votre écriture.

Comme tout le monde, j'ignore votre vrai nom et même votre sexe. J'admets que je m'en réjouis. Non seulement vous vous êtes garanti de cette façon la liberté de sauvegarder votre intimité et la possibilité de creuser plus profondément dans vos histoires, comme vous l'avez expliqué. Mais vous offrez aussi cette garantie aux lecteurs que nous sommes, lecteurs auxquels vous vous adressez en tant qu'auteur absolu, faisant – dans les limites de la comparaison – ce qu'ont fait

avant vous Battisti et Mina<sup>7</sup>. Une fois le terrain débarrassé de la charge onéreuse de l'image, il nous reste « uniquement » ce que vous écrivez. C'est « uniquement » sur cela que nous devons nous concentrer. Et c'est véritablement beaucoup, dans un monde où images et notoriété écrasent les contenus et l'identité. Pendant que je lisais *Les jours de mon abandon* (livre dont j'ai parlé il y a deux mois avec une collègue, rescapée du naufrage de son mariage pour adultère – de la part du mari, et avec une femme plus jeune, bien entendu), votre écriture aussi m'a paru « absolue ». Parfois difficile et dure, dans sa nature nerveuse et analytique, mais toujours et seulement « absolue ».

Si vous êtes une femme, l'émotivité ne se transforme pas chez vous en gémissements sentimentalistes. Si vous êtes un homme, vous êtes parvenu à comprendre et à décrire sans bigoteries sexistes détournées. Mère d'une fillette de trois ans, épouse parfois écrasée par une routine stressante, fille Cassandra incomprise, journaliste sans carrière, femme de plus de quarante ans, mais à la recherche incessante d'un équilibre et d'une identité, j'ai trouvé particulièrement importantes vos réflexions sur la période où l'héroïne sèvre ses enfants, sur l'odeur des bouillies et du lait qui se colle à la peau au point d'en devenir une émanation oppressante. Je vous suis reconnaissante de ce que vous avez écrit pour de nombreuses raisons qu'il serait trop long d'expliquer et trop ennuyeux de lire. En réalité, je ne le crois pas nécessaire, que vous soyez femme ou homme, juste fille/ fils, ou aussi mère/père [...].

Mafalda C.

Chère Mafalda, je vous remercie beaucoup de votre lettre. J'aime votre façon de réfléchir par hypothèses et en utilisant le double genre. Je crois qu'il faudrait toujours se conduire de la sorte avec les écrivains. Mais je ne pense pas qu'un auteur « absolu » soit possible. Dans ce monde, il n'y a rien d'absolu, pas même au plus profond de notre biologie. Naturellement, la différence sexuelle est décisive, je sais que mes livres ne peuvent être que féminins. Mais je sais aussi qu'une absoluité féminine (ou masculine) est impossible. Nous sommes des tornades qui entraînent des fragments aux origines historiques et biologiques les plus diverses. Cela fait de nous –

heureusement – des agglomérats mobiles en équilibre toujours précaire, incohérents, complexes, qu'on ne peut réduire à un schéma sans exclure une partie, une grande partie de nous-mêmes. Pour cette raison, les romans sont d'autant plus efficaces qu'ils constituent des parapets d'où l'on peut regarder tout ce qui n'a pas été englobé.

*Les lettres retranscrites ici ont été envoyées à Elena Ferrante par les auditeurs de Fahrenheit, émission de radio consacrée aux livres et diffusée sur Radio 3, à l'occasion de la Foire nationale des petites et moyennes maisons d'édition, « Più libri, più liberi » (« Plus de livres, plus de liberté ») qui a eu lieu à Rome en décembre 2006. Les réponses d'Elena Ferrante ont été lues par Concita De Gregorio, journaliste et écrivain, au cours de l'émission du 7 décembre, présentée par Marino Sinibaldi.*

---

1. En France, *Olivia* a été traduit de l'anglais par Roger Martin du Gard en 1949, avant d'être réédité en 2016 sous le nom de son auteure, Dorothy Bussy. Carlo Fruttero (1926-2012), également journaliste et scénariste, a écrit bon nombre de romans à quatre mains avec Franco Lucentini (*La femme du dimanche*, *L'amant sans domicile fixe*, etc.).

2. Livre III, 10, 7, traduction d'E. Clavier, Paris, 1805.

3. L'ouvrage de Jean-Luc Nancy qu'évoque Elena Ferrante, intitulé en italien *L'essere abbandonato* (Quodlibet), comme le précisent les éditeurs, contient des traductions de textes présents dans *L'impératif catégorique* (Flammarion, 1983), *Hypnoses* (Galilée, 1984) et *Une pensée infinie* (Galilée, 1990).

4. Piergiorgio Welby, activiste et poète italien, né en 1945, a été la figure emblématique du combat pour l'euthanasie en Italie. Affecté de dystrophie musculaire et maintenu en vie pendant neuf ans par un respirateur artificiel, il a réclamé en vain à l'État italien son « droit à mourir ». Soutenu par le parti radical, dont il était membre, il a été euthanasié « clandestinement » en 2006 en présence de sa famille.

5. Le titre italien de *Poupée volée* est *La figlia oscura*, « La fille obscure ».

6. Marianna de Leyva (1575-1650), dite « la religieuse de Monza », fut au centre d'un scandale au monastère où elle était entrée à l'âge de treize ans, pour avoir eu un amant et deux enfants. Alessandro Manzoni en fit un des personnages de ses célèbres *Fiancés*.

7. Lucio Battisti (1943-1988), chanteur-compositeur, et Mina (1940-), chanteuse, se retirèrent, le premier en 1972 et la seconde en 1978, de la vie publique, malgré leur immense popularité en Italie.

## *La vapeur érotique du corps maternel*

Réponses aux questions de Marina Terragni et Luisa Muraro<sup>1</sup>

TERRAGNI ET MURARO : La fille de Nina s'appelle Elena, comme vous. Est-ce un hasard ? Elle est boiteuse, sale, ingrate. Dans vos romans figure toujours ce couple : une mère belle, sensuelle, capable de dégager une vapeur enchantée, et une enfant pâle, froide, « aux veines de métal », que la mère essaie de fuir. Comme si la puissance maternelle s'affaiblissait, périssait, dans la reproduction.

FERRANTE : Dans mon expérience, la prépondérance de la mère est absolue, sans terme de comparaison. Soit on apprend à l'accepter, soit on tombe malade. Je dois l'admettre, j'ai toujours eu l'impression d'être une fille pâle, y compris quand je suis devenue mère. Pis, l'écheveau de cette double fonction – la fille sans importance qui adopte la prépondérance de la mère – s'est davantage embrouillé. Au cours d'une certaine période, j'ai envisagé de décrire la future et sublime Hélène de Troie comme une enfant laide, en proie à d'innombrables terreurs animales, écrasée par la splendeur de sa mère, Lédà, que Zeus avait aimée en forme de cygne. Mais le mythe est très complexe, il dispose de variantes toutes plus compliquées les unes que les autres, et j'ai renoncé. Dans *Poupée volée*, seuls sont restés les prénoms : Elena et Leda viennent de là.

TERRAGNI ET MURARO : Vous dites que vous tentez, par l'écriture, « de saisir ce qui gît en silence au fond de moi, cette chose vivante qui, une fois capturée, se répand dans toutes les pages et leur donne une âme » : est-ce la relation avec la mère qui exige sans cesse, chez vous, d'être racontée ?

FERRANTE : Oui, je crois. J'ai écrit de nombreuses histoires au fil des ans, mais en fin de compte elles m'ont toutes semblé sans grande nécessité. C'est *L'amour harcelant* qui m'a donné pour la première fois l'impression d'avoir effleuré quelque chose de prenant.

TERRAGNI ET MURARO : Vous citez Elsa Morante : « Personne, à commencer par les couturières des mères, ne va penser qu'une mère ait un corps de femme. » Que découvre-t-on lorsqu'on libère le corps de la mère du fagotage ?

FERRANTE : Un désir de rédemption. Et tout ce que nous n'avons pas su voir ni comprendre. Mais ce n'est pas sur cela que mes livres se concentrent. J'ai essayé de décrire la traversée douloureuse, plus ou moins malheureuse, de l'étoffe – pour ainsi dire – avec laquelle nous autres filles-couturières fagotons le corps des mères.

TERRAGNI ET MURARO : Ce malheur entre mère et fille, qui gît au fond des relations féminines, devient par la pensée de la différence un levier, une potentialité. Cela constitue-t-il pour vous aussi une occasion ? Dans la civilisation napolitaine, il ne semble rester pour les femmes de cette ville que le malheur, une maladie incurable dont les hommes tirent profit.

FERRANTE : Je suis incapable de faire le portrait de la mère napolitaine. Je sais définir certaines mères que j'ai connues, qui sont nées et ont grandi dans cette ville. Des femmes gaies et vulgaires, victimes violentes, désespérément amoureuses de leurs hommes et de leurs fils, prêtes à les défendre et à les servir y compris lorsqu'ils les oppriment et les torturent, mais promptes à exiger qu'*'anna fa' l'uommene* (« ce sont les hommes qui doivent agir ») et incapables d'admettre, y compris dans leur intimité, qu'elles les poussent ainsi à adopter une conduite encore plus féroce. Être les filles de ces mères n'a pas été et n'est pas facile. Leur subalternité très vive, grossière, douloureuse, traversée par mille projets d'insurrection jamais mis à exécution, complique aussi bien l'identification que le rejet issu du

désamour. S'il faut fuir Naples, c'est aussi pour les fuir. Après quoi, seulement, il est possible de voir leur tourment de femmes, de mesurer le poids de la ville masculine sur leurs existences, d'éprouver le remords de les avoir abandonnées et d'apprendre à les aimer, à en faire, comme vous le dites, un levier pour racheter leur sexe caché, repartir de là.

TERRAGNI ET MURARO : La mère de Leda menace sans cesse de s'en aller. Leda s'en va vraiment, elle réalise le rêve de sa mère. Mais elle rentre chez elle et déclare qu'elle a eu de la chance : elle n'a mis que trois ans pour comprendre, alors qu'elle aurait pu ne jamais y parvenir. Les femmes d'aujourd'hui courent-elles ce risque ?

FERRANTE : Pour Leda, rentrer chez elle, chez ses filles, signifie placer au centre de sa recherche non le pur et simple fait de les avoir engendrées, mais la plénitude de la maternité. Avant, avec sa fugue, elle a tenté de s'émanciper et d'affronter de façon paritaire, totale, le monde des hommes. Après, avec son retour, sa vie publique, son travail, ses pensées et ses amours mettent au point ce que je définirais comme l'autorité de la fonction maternelle. Le risque que court Leda me semble résider dans cette question : la femme actuelle que je suis parviendra-t-elle à se gagner l'amour de ses filles, à les aimer, sans être obligée de se sacrifier et donc de se détester ?

TERRAGNI ET MURARO : Vous dites que la relation d'Elena avec sa poupée et avec sa mère renferme une puissance érotique supérieure à celle qu'elle expérimentera par la suite. Cela signifie-t-il que les femmes ont tort de fuir cette relation, de croire qu'elles ratent quelque chose, de ne pas savourer cet érotisme ?

FERRANTE : Je veux dire que, toute notre vie, dans les circonstances les plus diverses, la vapeur érotique que dégageait le corps de notre mère sera pour nous à la fois un regret et un but. Leda a l'impression de voir dans la relation de la petite Elena avec sa poupée une sorte de réduction heureuse de sa relation mère-fille. Mais une réduction demeure une simplification. Et les simplifications sont aveuglantes.

TERRAGNI ET MURARO : La poupée que vole Leda semble la gardienne d'une maternité apparemment parfaite. Mais il y a dans son ventre un liquide putride, un ver : est-ce l'ambivalence maternelle que nous

devons savoir accepter ?

FERRANTE : Je ne sais pas. Dans une première version, le roman insistait sur la matérialité crue de la grossesse, de l'accouchement. Il contenait des passages très durs sur le corps qui se rebelle, sur les nausées, sur les vomissements du matin, sur le gonflement du ventre, des seins, sur le martyr initial de l'allaitement. J'ai atténué tout cela. Mais je demeure convaincue qu'il faut également décrire le versant sombre du corps gravide, qui a été négligé pour mieux souligner le versant lumineux, de Mère de Dieu. Il y a dans l'histoire de Leda une femme enceinte, Rosaria. Membre de la Camorra, elle ne possède ni finesse physique ni pensée. Aux yeux de Leda, femme cultivée, sa maternité est grossière, inintéressante. Mais les lecteurs découvriront, page après page, que c'est justement du monde de Rosaria que se dévide un fil de fureur. Nous avons tendance à écarter tout ce qui nous interdit la cohérence, or un roman n'a pas à être cohérent ; mieux, c'est de l'incohérence qu'il doit se nourrir.

TERRAGNI ET MURARO : Le mot « répulsion » revient souvent dans *Poupée volée*. Les insectes, la cigale, les lézards, les mouches et le ver accentuent l'écoeurement de fond. Que signifie ce dégoût ?

FERRANTE : Pour Leda, tout ce qui renvoie à notre nature animale est répugnant. La relation que nous entretenons avec les insectes, avec les êtres rampants, avec toute la matière vivante non humaine, est contradictoire. Les animaux nous effraient, nous dégoûtent, nous rappellent – comme la grossesse lorsqu'elle nous transforme brusquement, nous rapprochant de notre animalité – l'instabilité des formes que la vie adopte. Mais ensuite – beaucoup plus que les hommes –, nous les hébergeons parmi nos mots, nous en prenons soin comme autant d'enfants, balayant l'épouvante et le dégoût au moyen de l'amour. En ce moment, j'essaie d'écrire une petite histoire qui tourne autour de la répulsion-attraction des femmes pour le monde animal, et donc pour l'animalité de nos propres corps. J'aimerais raconter de façon significative comment une femme s'approche, par besoin de soigner, par amour, du côté répugnant de la chair, de ces zones où la médiation de la parole est faible. Nous éprouvons du dégoût, bien sûr, c'est le dégoût que provoquent les tabous. Mais nous avons aussi la capacité d'aller très loin, dans les contacts avec la matière vivante, là où le langage, réticent, laisse un espace, entre

l'obscénité et la terminologie scientifique, où tout peut arriver.

TERRAGNI ET MURARO : Leda dit à Nina que, depuis l'époque de sa jeunesse, « le monde ne s'était pas amélioré du tout, il était même devenu plus hostile avec les femmes ». Qu'entendez-vous par là ?

FERRANTE : Je pense que l'élan vers l'égalité nous a conduites à rivaliser avec les hommes, mais aussi entre nous, accroissant la férocité des relations femme-homme et femme-femme. En réprimant la différence sexuelle au nom d'un égalitarisme artificiel, nous risquons de la repousser dans de vieux rôles à peine retouchés ou de l'effacer par opportunisme. Bref, le patriarcat – je le dis avec rage – me paraît plus vivant que jamais. Il tient solidement la planète entre ses mains et, chaque fois qu'il le peut, s'acharne à transformer les femmes en chair à canon. Les vérités que nous avons mises au jour ont cependant engendré des changements, il est impossible de le nier. Mais, comme j'écris des romans, je me méfie des mots qui classent les choses selon une belle cohérence et je surveille les choses qui ignorent la vérité des mots pour n'en faire qu'à leur tête. Nous nous trouvons, me semble-t-il, au cœur d'une bataille féroce et nous risquons chaque jour de tout perdre, y compris la syntaxe de la vérité.

TERRAGNI ET MURARO : « Je suis morte, mais je vais bien », telle est la conclusion de votre roman. Cela signifie-t-il : je suis morte, mais je suis ressuscitée, j'ai accompli ma passion, j'ai observé toutes les stations, j'ai réglé tous les comptes en suspens ?

FERRANTE : Je crois qu'on ne parvient jamais à observer toutes les stations et à régler tous les comptes. Quant à cette dernière phrase, j'emploie « mourir » dans le sens d'effacer définitivement quelque chose en soi. Action qui peut avoir au moins deux résultats : se mutiler, se taillader irréparablement ; ou extirper une partie vivante mais malade de soi-même, et par conséquent éprouver aussitôt après une sensation de bien-être. Les trois femmes de mes livres connaissent les deux issues, de façons différentes.

TERRAGNI ET MURARO : Vos héroïnes se déplacent sur des crêtes dangereuses, vivent sur des frontières, volent en éclats, s'exposent à la dissolution – nous pensons surtout à Olga – pour trouver ensuite une unité plus cohérente, plus compatible avec la vie, où elles apprennent



à cohabiter avec leurs fantômes : cela évoque le parcours d'une analyse réussie.

FERRANTE : Je n'ai jamais fait d'analyse. Mais je sais ce que « se briser » veut dire. J'ai observé ce processus chez ma mère, chez moi, chez de nombreuses femmes. L'anéantissement dans un corps de femme m'intéresse beaucoup du point de vue romanesque. À mes yeux, cela signifie : raconter, aujourd'hui, un « moi » féminin qui se sent soudain déstructuré, égare le temps, perd la notion d'ordre, se conçoit comme un tourbillon de rebuts, un tournoiement de pensées-paroles. Pour s'arrêter brusquement et repartir d'un nouvel équilibre qui – attention – n'est pas nécessairement plus avancé que le précédent, ni plus stable. Il permet juste de dire : maintenant je suis ici et voilà comment je me sens.

TERRAGNI ET MURARO : Pensez-vous que cette passion, cette façon de se défaire de sa propre *frantumaglia* pour se reconstruire, constitue un passage inévitable dans la vie des femmes, analyse ou pas ?

FERRANTE : Il l'a été chez les femmes dont j'ai été très proche. Dans certains cas, il m'a semblé que l'impression d'être littéralement rompue pouvait être ramenée à cette sorte de fragmentation originelle qui consiste à mettre au monde-venir au monde. Je parle de la sensation d'être mère, au prix d'expulser un fragment vivant de son propre corps ; je parle de la sensation d'être fille en tant que fragment d'un corps entier et inégalable. Leda est le fruit explicite de cette suggestion.

TERRAGNI ET MURARO : Votre écriture laisse entendre que les fantômes et la chair, ce qui se produit, ce qui pourrait arriver et les souvenirs occupent le même plan, possèdent une réalité d'une même densité. Cette indistinction est-elle un espace féminin ? Est-ce une écriture féminine ?

FERRANTE : J'ignore s'il s'agit d'une écriture féminine. Dans mon expérience en tout cas, le mot est toujours charnel. Le moment où j'ai le plus de plaisir à écrire est celui où je sens que l'histoire n'a besoin ni de préambule ni de perspective. Elle existe, elle est là, je la vois et la sens, c'est un monde de matière vive, de souffle, de chaud et de froid. Moi-même qui écris, j'ai les doigts sur les touches de l'ordinateur et me trouve en même temps dans la plénitude de ce

monde-là, je me laisse emporter par son tourbillon qui entraîne tout, sans avant ni après. Au fil des ans, je dois l'admettre, je me suis rapprochée de l'idée selon laquelle la vraie écriture est celle qui naît d'une percée, d'une condition extatique. Mais je constate souvent qu'on imagine l'extase comme une désincarnation. L'extase de l'écriture ne consiste pas à sentir le souffle du mot qui se libère de la chair, mais la chair qui fait un tout avec le souffle des mots.

TERRAGNI ET MURARO : Des nombreuses identités que les médias vous attribuent, la plupart sont de sexe masculin : reconnaissez-vous un élément non féminin dans votre écriture ?

FERRANTE : J'ai appris à écrire en dévorant essentiellement des écritures d'hommes et en les imitant sans cesse, je le crains. J'ai mis du temps pour apprendre à aimer les femmes qui écrivaient. Le féminin des hommes, je dois l'admettre, m'attirait plus que le féminin des femmes. Je voyais de vraies femmes en Madame Bovary ou en Anna Karénine, ou encore dans les dames au petit chien de Tchekhov. Il est probable que cette façon de traverser la littérature, durant ma jeunesse, perdure dans certains aspects de mon écriture actuelle, mais je ne crois pas que le problème soit là. Il faudra un jour raconter ce que signifie écrire en tant que femme, ce que signifie régler sérieusement ses comptes non seulement avec le masculin, mais aussi avec le féminin des hommes qui nous appartient ou nous habite. Ce n'est pas notre relation avec le masculin qui est prééminente aujourd'hui, mais notre relation, bien plus complexe, avec le masculin-féminin ou avec le féminin-masculin.

TERRAGNI ET MURARO : Vous avez dit que vous n'appréciez pas une vie où la littérature l'emporte sur tout le reste et que votre désir de raconter s'est également nourri de certains bas-fonds, comme les romans-photos. Qu'avez-vous trouvé dans ces bas-fonds ?

FERRANTE : Le désir de captiver les lecteurs. Le roman-photo a été l'un de mes premiers plaisirs de lectrice en herbe. C'est de là, je le crains, que vient mon obsession d'obtenir un récit nerveux, y compris quand je raconte une petite histoire. Je n'éprouve aucun plaisir à écrire si la page ne me paraît pas émouvante. Autrefois je nourrissais de grandes ambitions littéraires et j'avais honte de cet élan vers les

techniques du roman populaire. Aujourd'hui je suis heureuse quand on me dit que j'ai écrit un roman aussi captivant – par exemple – que ceux de Delly.

TERRAGNI ET MURARO : Vos lectrices parlent souvent de lecture irrésistible mais « dérangeante » : que renferme-t-elle de dérangeant selon vous ?

FERRANTE : J'ai reçu des lettres qui me signalent ce double effet. Cela dépend peut-être du fait que j'écris comme si je tuais des anguilles. J'accorde peu d'importance au côté désagréable de l'opération et j'utilise l'intrigue, les personnages, comme un filet étroit permettant de ramener du fond de mon expérience tout ce qui est vivant et qui se tortille, y compris ce que j'ai éloigné le plus possible de ma personne, car je le trouvais insupportable. Les premières versions, je dois l'avouer, sont beaucoup plus denses que celle que je décide de publier. C'est mon propre agacement qui me censure. Mais je devine que j'ai tort et je réintègre souvent ce que j'ai éliminé. Ou alors j'attends une occasion pour utiliser ailleurs les passages écartés.

*L'interview réalisée par Marina Terragni et Luisa Muraro a paru dans Io, Donna, le 27 janvier 2007, sous le titre « Parla Elena Ferrante, la scrittrice senza volto. "Così racconto l'amore oscuro della madre" » (« Elena Ferrante, l'écrivain sans visage, vous parle. "Voilà comment je décris l'amour obscur de la mère" »). Nous signalons l'intervention de Luisa Muraro, en marge de La frantumaglia, intitulée « Pensare con Elena Ferrante » (« Penser avec Elena Ferrante »), in Via Dogana, n° 68, mars 2004.*

---

1. Ces deux féministes italiennes sont respectivement journaliste et philosophe.

### III

## LETTRES

2011-2016

## *Un livre qui accompagne d'autres livres*

Chère Sandra,

Il faut peut-être dire aux lecteurs pour quelles raisons nous avons décidé de réunir ces interviews. J'en ressens l'exigence depuis le 23 septembre 2015, jour où j'ai reçu ton mystérieux courriel contenant un fichier bourré à craquer et, pour seul texte, l'objet qui déclarait : « Interviews. Peux-tu me dire si tu réussis à les ouvrir et si tu y comprends quelque chose ? » À quel moment Elena et toi avez-vous envisagé d'en faire une nouvelle section de *La frantumaglia* ?

Dans les interviews, Elena raconte combien le point de vue d'autrui, le dialogue par écrit avec les journalistes de nombreux pays, a nourri sa réflexion sur l'écriture, et cela me paraît évident. Mais à quel moment vous êtes-vous regardées droit dans les yeux et avez-vous pensé : et si nous conservions ces interviews, si nous les réunissions à l'intention des lecteurs ? Votre intention au début était-elle de n'en publier qu'un certain nombre, sans constituer de section ? Mais vous ne vous êtes peut-être pas regardées droit dans les yeux.

Salut,

Simona

Chère Simona,

Je te réponds. Elena voulait s'en charger, mais elle craint de trop s'appesantir et de t'ennuyer.

Venons-en donc au fait, à ta réflexion : nous ne nous sommes pas

regardées droit dans les yeux, car nous étions au téléphone. J'ai annoncé à l'auteure que nous réimprimerions la première version de *La frantumaglia* en Italie et j'ai suggéré de publier le texte également en anglais, langue dans laquelle n'avaient paru que des extraits en ligne.

Comme tu le sais, j'aime énormément ce livre ; avec sa variété de thèmes et de personnages, il a, à mes yeux, des allures de roman. J'ai donc pensé qu'on pouvait l'enrichir en ajoutant une anthologie des interviews d'Elena à partir de la sortie des quatre tomes de *L'amie prodigieuse*. Ou « *Neapolitan Quartet* » comme on l'appelle en anglais.

Mais, comme nous avons promis aux premiers éditeurs auxquels nous avons vendu les droits qu'Elena répondrait à une interview dans chaque pays, l'auteure a dû en affronter d'un coup une quarantaine dans le monde entier. Trop pour constituer un appendice. Il nous a donc semblé utile de t'interpeller pour tenter d'y voir plus clair et nous interroger à propos des critères à partir desquels organiser cette section.

Eh bien, en parcourant les interviews, on constate que le matériau s'accorde avec la structure de *La frantumaglia*, qui présente somme toute l'histoire – s'étalant désormais sur vingt-cinq ans – d'une tentative : montrer que la fonction d'un auteur réside entièrement dans son écriture, qu'« elle naît en elle, s'invente en elle et se conclut en elle », comme le dit Elena. Et puis les lecteurs trouveront sans doute intéressante la multiplication, au cours des dernières années, des questions sur la tradition littéraire et culturelle qui inspire ses romans, sur le rôle de la pensée des femmes dans la construction de figures telles que Lena et Lila, sur les raisons pour lesquelles les deux filles se sont imposées dans des cultures et des contextes éloignés de Naples et de l'Italie.

L'auteure a également jugé importantes les observations de Michael, qui contribuent à éclairer le sens de cette dernière partie du livre. Michael estime que cette section offrira aux lecteurs l'histoire intérieure des raisons d'Elena, leur formation difficile, leur évolution dans le temps. Ce qui est vrai. Les réponses d'Elena traduisent un effort pour choisir les mots, pour s'expliquer. Cela me plaît, et je sais que cela lui plaît aussi. En fin de compte, le projet de *La frantumaglia* entend depuis le début proposer à ses lecteurs, de *L'amour harcelant* jusqu'à aujourd'hui, jusqu'à *L'amie prodigieuse*, une écriture qui

soutient les œuvres de fiction sans fard, en utilisant des fragments, notes, précisions et contradictions divers, comme un livre accompagnant d'autres livres.

Salut,

Sandra

*Dans cet échange de courriels, il est fait allusion aux éditeurs Simona Olivito, des éditions e/o, et à Michael Reynolds, d'Europa Editions.*

# 1

## *La brillante subalterne*

Réponses aux questions de Paolo Di Stefano<sup>1</sup>

DI STEFANO : Elena Ferrante, comment avez-vous mûri le passage d'un genre de roman psychologico-familial (*L'amour harcelant* et *Les jours de mon abandon*) à ce roman qui promet d'être multiple (le premier d'une trilogie ou d'une tétralogie) tout en étant extrêmement centrifuge et centripète par son intrigue et par son style ?

FERRANTE : Pour moi, ce roman n'est pas très différent des précédents. Il y a de nombreuses années, j'avais envisagé de raconter l'histoire d'une personne âgée qui décidait de disparaître – ce qui ne signifie pas mourir – sans laisser de traces de son existence. L'idée d'écrire un roman montrant combien il est difficile de s'effacer, littéralement, de la surface de la terre me séduisait. Puis l'histoire s'est compliquée. J'y ai introduit une amie d'enfance qui serait le témoin inflexible de chaque événement, petit ou grand, de l'existence de la première. Enfin, je me suis rendu compte que ce qui m'intéressait, c'était d'approfondir deux vies de femme caractérisées par de nombreuses affinités et cependant divergentes. C'est ce que j'ai fait. Bien sûr, il s'agit d'un projet complexe, l'histoire s'étend sur une soixantaine d'années. Mais Lila et Elena sont faites de la pâte qui a nourri les autres romans.

DI STEFANO : Les deux amies dont vous racontez l'enfance, Elena



Greco, la narratrice, et son amie-ennemie Lila Cerullo, sont semblables et différentes. Elles ne cessent de se superposer alors même qu'elles semblent s'éloigner. Est-ce un roman sur l'amitié, qui nous montre comment une rencontre peut déterminer une vie, et comment l'attrait du mauvais exemple contribue à faire mûrir une identité ?

FERRANTE : En général, l'individu qui impose sa personnalité opacifie celle de l'autre. Dans la vie, mais plus encore dans les romans, la personnalité la plus forte, la plus riche, dissimule la plus faible. Cependant, dans la relation d'Elena et de Lila, il arrive qu'Elena, la subalterne, tire justement de sa subalternité une sorte de brio qui désoriente, qui aveugle Lila. Ce mouvement, difficile à décrire, m'a beaucoup intéressée. Voici ce qu'on peut dire : les nombreux événements de la vie de Lila et d'Elena montreront comment l'une puise sa force chez l'autre. Mais attention, ici il ne s'agit pas seulement de s'entraider, il s'agit aussi de se piller, de se voler sentiments, intelligence et énergie.

DI STEFANO : De quelle façon les souvenirs et le temps passé, la distance (temporelle et peut-être spatiale) ont-ils agi dans l'élaboration de votre livre ?

FERRANTE : « Mettre de la distance » entre l'expérience et le roman est un peu, je le crois, un lieu commun. C'est dans le contraire que réside souvent le problème, pour l'écrivain : combler la distance, sentir physiquement le choc de la matière à raconter, approcher le passé des individus que nous avons aimés, des vies telles que nous les avons observées, ou telles qu'elles nous ont été relatées. Pour prendre forme, une histoire a besoin de traverser de nombreux filtres. Nous commençons souvent à l'écrire trop tôt et n'obtenons alors que des pages froides. C'est seulement lorsque nous la sentons en nous à chacun de ses instants et dans chacun de ses recoins (des années sont parfois nécessaires pour atteindre ce stade) qu'elle se laisse écrire convenablement.

DI STEFANO : *L'amie prodigieuse* est aussi un roman sur la violence de la famille et de la société. Le roman raconte-t-il comment on parvient (ou parviendrait) à grandir sur la violence et/ou malgré la violence ?

FERRANTE : En général, on grandit en parant les coups, en les rendant et en acceptant d'en recevoir avec une générosité stoïque.

Dans le cas de *L'amie prodigieuse*, le monde dans lequel grandissent les filles possède des caractéristiques visiblement violentes et d'autres secrètement violentes. Ce sont surtout ces dernières qui m'intéressent, même si les premières ne manquent pas.

DI STEFANO : Vous dites joliment de Lila : « Elle savait s'emparer des faits et, avec naturel, les restituer chargés de tension ; quand elle réduisait la réalité à des mots, elle lui donnait de la force... » Et un peu plus loin : « Cette voix sertie dans l'écriture me bouleversa [...] elle était totalement purifiée des scories du parler. » Est-ce votre déclaration de style ?

FERRANTE : Des nombreux moyens dont nous nous servons pour attribuer au monde un ordre littéraire, je privilégie une écriture limpide, honnête, et des événements – les événements de la vie ordinaire – qui se révèlent, à la lecture, extraordinairement captivants.

DI STEFANO : Un fil rouge plus sociologique parcourt votre livre : l'Italie des années du boom, le rêve de bien-être qui règle ses comptes avec des résistances archaïques.

FERRANTE : Oui, et ce fil arrivera jusqu'à nos jours. Mais j'ai réduit le plus possible la place de l'arrière-fond historique. Je préfère que tout soit inscrit dans les mouvements extérieurs et intérieurs des personnages. Lila, par exemple, veut devenir riche dès l'âge de sept ou huit ans, et elle entraîne Elena, la persuade que la richesse est un but urgent. La façon dont ce projet fait son chemin chez les deux amies, dont il se modifie, les oriente ou les trouble, m'intéresse davantage que les sociologismes canoniques.

DI STEFANO : Vous cédez rarement aux tonalités du dialecte, vous le faites pour quelques répliques, mais vous préférez en général la formule « elle le dit en dialecte ». N'avez-vous jamais été tentée par des nuances plus expressionnistes ?

FERRANTE : Lorsque j'étais enfant, adolescente, le dialecte de ma ville m'effrayait. Je préfère qu'il résonne un instant dans la langue italienne, mais comme s'il la menaçait.

DI STEFANO : Les volumes suivants sont-ils déjà prêts ?

FERRANTE : Oui, dans un état très provisoire.

DI STEFANO : Question évidente mais obligatoire : qu'y a-t-il d'autobiographique dans l'histoire d'Elena ? Et en quelle mesure vos passions littéraires sont-elles présentes dans les lectures d'Elena ?

FERRANTE : Si vous voulez dire par autobiographie « puiser dans sa propre expérience pour nourrir une histoire imaginaire », presque tout. Si vous me demandez, en revanche, si je raconte mon histoire personnelle, rien. Quant aux livres, oui, je cite toujours des textes que j'aime, des personnages qui m'ont façonnée. Didon, par exemple, la reine de Carthage, a été une figure féminine fondamentale de mon adolescence.

DI STEFANO : Le jeu d'allitération Elena Ferrante - Elsa Morante (une de vos passions) est-il fortuit ? Le rapprochement Ferrante - Ferri (vos éditeurs) est-il uniquement imaginaire ?

FERRANTE : Oui.

DI STEFANO : N'avez-vous jamais regretté d'avoir choisi l'anonymat ? Au fond, les critiques s'attardent davantage sur le « mystère Ferrante » que sur la qualité de vos livres. En accentuant votre personnalité hypothétique, n'aboutissent-elles pas à des résultats opposés à ceux que vous souhaitiez ?

FERRANTE : Non, je n'ai aucun regret. Déterminer la personnalité d'un écrivain à partir des histoires qu'il propose, des personnages qu'il met en scène, des paysages, des objets, des interviews comme celle-ci, bref uniquement de la tonalité de son écriture, constitue de mon point de vue une bonne façon de lire. Si l'accentuation dont vous parlez se fonde sur les ouvrages, sur l'énergie des mots, elle est honnête. L'accentuation médiatique est bien différente, puisque l'icône de l'auteur l'emporte sur son œuvre. Dans ce cas, le livre a la même fonction que le débardeur trempé de sueur d'une pop star : sans l'aura de la star, il demeure totalement insignifiant. C'est cette dernière accentuation qui me déplaît.

DI STEFANO : L'hypothèse selon laquelle votre œuvre serait le fruit d'un travail à plusieurs mains vous agace-t-elle ?

FERRANTE : Cela illustre bien le thème dont nous débattons. Nous sommes habitués à chercher chez l'auteur la cohérence de ses œuvres,

et non dans les œuvres la cohérence d'un auteur. Les livres ont été écrits par telle dame ou tel monsieur, et cela suffit pour les considérer comme les étapes d'un parcours. Nous parlerons tranquillement des débuts d'un auteur, de ses bons livres et des moins bons. Nous dirons qu'il a trouvé immédiatement sa voie, qu'il a expérimenté des genres et des styles différents, nous déterminerons ses thèmes récurrents, les occurrences, une évolution ou une involution. Supposons en revanche que nous ayons à disposition *Mensonge et sortilège* et *Aracoeli*, mais pas d'écrivain du nom d'Elsa Morante. Dans ce cas, nous sommes si peu habitués à partir des œuvres, à chercher en elles cohérence ou disparité, que nous nous troublons immédiatement. Accoutumés à la suprématie de l'auteur, nous voyons, quand il n'y a pas d'auteur ou quand l'auteur ne se montre pas, des mains différentes non seulement dans le passage d'un livre à l'autre, mais aussi d'une page à l'autre.

DI STEFANO : Bref, peut-on savoir qui vous êtes ?

FERRANTE : Elena Ferrante. J'ai publié six livres en l'espace de vingt ans. N'est-ce pas suffisant ?

*L'interview de Paolo Di Stefano a paru dans Il Corriere della Sera (Italie) du 20 novembre 2011 sous le titre « Ferrante : felice di non esserci » (« Ferrante : heureuse de ne pas être là ») après l'introduction suivante :*

*L'amie prodigieuse* ne ressemble pas aux précédents romans d'Elena Ferrante. C'est un magnifique *Bildungsroman*, ou plutôt deux, voire plus. Le roman d'une génération d'amis-ennemis. Pour interviewer Elena Ferrante, il faut recourir à la médiation de ses éditeurs, Sandro Ferri et Sandra Ozzola. Par conséquent, questions par courriel, réponses par courriel.

---

1. Essayiste, poète, romancier et journaliste au *Corriere della Sera*, né en 1956.

## 2

### *Peur de la hauteur*

Réponses aux questions de Karen Valby

VALBY : Elena, quelles sont vos habitudes quand vous écrivez et comment vous refaites-vous une santé, notamment après avoir décrit les épisodes les plus rageurs et les plus durs qui opposent les deux amies ?

FERRANTE : Je n'ai pas d'habitudes, j'écris quand j'en ai envie. Raconter me demande beaucoup d'efforts. Ce qui arrive aux personnages m'arrive, à moi ; leurs bons et leurs mauvais sentiments m'appartiennent. Si ce n'est pas le cas, je m'abstiens d'écrire. Quand je me sens éreintée, je fais ce qu'il y a de plus évident : je m'occupe des mille choses urgentes que j'ai négligées et sans lesquelles la vie ne fonctionne plus.

VALBY : Elena et Lila partagent une amitié riche, sincère, problématique. Vous dressez un portrait splendide d'une profonde amitié entre femmes (sentiment trop peu traité dans la littérature). D'où vous vient votre inspiration ? Quels sont les personnages de vos livres dont vous vous sentez le plus proche et quels sont ceux qui vous mettent en difficulté ?

FERRANTE : J'ai eu une amie à laquelle je tenais beaucoup, c'est de cette expérience que je suis partie. Mais une donnée n'a pas grande importance quand on écrit : c'est tout au plus comme si l'on vous

poussait dans la rue. Une histoire est plutôt le précipice d'expériences très différentes, accumulées au cours d'une existence. Ces expériences nourrissent miraculeusement intrigues et personnages. Certaines ne sont pas faciles à utiliser. Elles sont fuyantes, gênantes, parfois indicibles, parce qu'elles nous appartiennent intimement. Les histoires qui m'intéressent se nourrissent surtout de ces expériences. Elena et Lila sont faites ainsi, et il ne m'a été facile de décrire ni l'une ni l'autre. Quoi qu'il en soit, je préfère Lila, mais seulement parce qu'elle m'a obligée à travailler dur.

VALBY : Pourquoi avez-vous décidé d'écrire sous un pseudonyme ? Pourquoi avez-vous choisi le prénom Elena ? Avez-vous jamais regretté d'avoir dissimulé votre identité, avez-vous jamais eu un mouvement de révolte et souhaité ouvrir la fenêtre toute grande et hurler : « C'est moi qui ai créé ce monde ! » ? Que perdriez-vous si vous deviez mener une vie publique ?

FERRANTE : N'importe quel écrivain sait qu'il n'y a rien de plus compliqué que de créer des intrigues et des personnages qui soient non pas vraisemblables, mais vrais. Pour y arriver, il faut croire en l'histoire à laquelle on travaille. J'ai donné mon prénom à la narratrice pour me faciliter la tâche. En effet, Elena est le prénom qui me semble le plus personnel, mon identité est entièrement concentrée, sans réticences, dans les livres que j'écris. Votre image de la fenêtre est amusante. J'habite en hauteur, j'ai peur du vide, j'évite volontiers de me pencher.

VALBY : Que pensez-vous des adaptations cinématographiques et télévisées ?

FERRANTE : On a tiré deux films de mes livres, cela m'a intriguée. Il existe, paraît-il, un projet de série télévisée pour *L'amie prodigieuse*. Je n'aime pas les metteurs en scène et les scénaristes qui traitent les livres avec suffisance, comme un simple tremplin pour leur travail. Je préfère ceux qui se plongent avec respect dans le texte littéraire et en tirent des stimulations pour inventer de nouveaux modes de narration au moyen des images.

*L'interview de Karen Valby a paru dans Entertainment Weekly (États-*

Unis) sous le titre « *Elena Ferrante : The Writer Without a Face* », le 5 septembre 2014 dans sa version en ligne, et le 12 septembre dans sa version papier.

*Chaque individu est un champ de bataille*

Réponses aux questions de Giulia Calligaro<sup>1</sup>

CALLIGARO : Comment crée-t-on une histoire de ce genre ? Et quelle idée en aviez-vous quand vous avez commencé à l'écrire ?

FERRANTE : J'ai réfléchi pendant des années à des événements qui me tenaient à cœur et que j'avais envie de raconter, par exemple l'histoire de la fille perdue. Mais le roman dans son ensemble est né au fil de l'écriture, et je n'imaginais pas qu'il serait aussi long. C'est l'écriture qui accouche d'une histoire, qui souffle la vie dans les matériaux inertes que conserve la mémoire et qui les arrache à l'oubli. En l'absence d'un instrument expressif adéquat, mis au point pendant plusieurs années, l'histoire ne peut pas naître, ou naît sans vérité.

CALLIGARO : L'obsession de l'affrontement entre Lila et Lena nous apprend que l'amitié entre femmes est toujours antagoniste, même lorsqu'elle est affectueuse. Pourquoi cette peur d'arriver à la deuxième place ?

FERRANTE : L'amitié entre femmes n'est régie par aucune règle, pas même par des règles masculines qu'on lui aurait imposées. C'est un territoire doté de codes fragiles, où aimer (dans notre langue, le mot amitié est proche du mot amour) emporte tout, sentiments élevés et pulsions ignobles. Par conséquent, j'ai décrit un lien très solide qui dure toute une vie et qui se compose d'affection, mais aussi de



désordre, d'instabilité, d'incohérence, de subalternité, d'abus, de mauvaise humeur.

CALLIGARO : L'amour est le moteur de votre histoire. Mais les épisodes heureux sont ceux que le lecteur accueille avec le plus de doutes. Qu'est-ce qui empêche le *happy end* ?

FERRANTE : *L'amie prodigieuse* est conçu de façon que la relation la plus intense, la plus durable, la plus heureuse et la plus dévastatrice soit celle qu'entretiennent Lila et Lena. Cette relation perdure, alors que les relations avec les hommes naissent, croissent et se détériorent. Parfois les liens d'amour entre homme et femme sont heureux, il suffirait de s'arrêter là pour avoir un *happy end*. Mais les *happy ends* sont liés à des astuces narratives, non à la vie et à l'amour, lequel est un sentiment ingouvernable, changeant, émaillé de mauvaises surprises qui n'ont rien à voir avec une fin heureuse.

CALLIGARO : Les hommes sont insuffisants. Qu'est-ce qui empêche la rencontre entre les genres ? Les luttes pour la parité auraient-elles creusé le fossé ?

FERRANTE : Les femmes ont désormais de très fortes attentes. Les modèles comportementaux qui rendaient les genres réciproquement reconnaissables se sont, par chance, décousus, et il n'a été possible ni de les ravauder ni de procéder à une redéfinition radicale qui soit satisfaisante pour tous. Aujourd'hui le risque le plus grand consiste dans le regret féminin des « vrais hommes » d'autrefois. S'il faut combattre toute forme de violence masculine, il ne faut pas négliger l'envie féminine de régression. Les très nombreuses femmes qui adorent la sensibilité et l'énergie sexuelle du pire des personnages masculins de *L'amie prodigieuse* mettent en scène cette tentation.

CALLIGARO : Lila et Lena « interprètent » le duel entre la Nature et l'Histoire. Lena paraît « s'en sortir », mais en réalité tous les personnages demeurent ce qu'ils étaient. Rien ne peut-il changer ? Le brassage social est-il une entreprise ardue ?

FERRANTE : L'envie de modifier son propre statut se heurte à mille obstacles. On peut agir sur le conditionnement génétique, mais non l'ignorer. L'appartenance sociale peut être dissimulée, mais non effacée. L'individu, somme toute, n'est qu'un champ de bataille ;

privilèges et inconvénients s'affrontent féroce­ment dans son corps. En fin de compte, les gé­néra­tions ont de l'importance dans leur flux collectif. Les efforts d'un seul individu sont insatis­faisants, y compris quand mé­rite et chance s'additionnent.

CALLIGARO : Le quartier est le laboratoire où se révèle la fragilité de l'Histoire. Vous écrivez : « Le rêve d'un progrès sans limites est un cauchemar rempli de férocité et de mort. » Quelle est l'alternative ? Naples est-elle un lieu où les événements nationaux se vérifient ?

FERRANTE : Pour Lina et Lena, Naples est la ville où la beauté se transforme en horreur, où les bonnes manières se muent brusquement en violence, où chaque Réhabilitation masque une Démolition. À Naples, on apprend immédiatement à se méfier en riant aussi bien de la Nature que de l'Histoire. À Naples, le progrès est toujours le progrès de quelques-uns aux dépens du plus grand nombre. Or, comme vous le voyez, peu à peu, nous ne parlons plus de Naples, mais du monde. Ce que nous qualifions de progrès illimité n'est autre que le cruel gaspillage des classes riches de l'Occident. Les choses s'amélioreront peut-être quand nous lui préférons le soin de la planète entière et de chacun de ses habitants.

CALLIGARO : De Nino, aimé de Lila puis de Lena, vous dites : « Il préfère plaire à ceux qui commandent plutôt que de se battre pour des idées. » Et puis : « Il a la pire des méchancetés, celle des gens superficiels. » De Lila : « Elle se distinguait de toutes les autres parce que, avec grand naturel, elle ne se pliait à aucun dressage, à aucune utilisation et à aucun but. » Deux humanités opposées. Un commentaire ?

FERRANTE : Les caractéristiques de Nino sont aujourd'hui les plus répandues. La volonté de plaire à quiconque exerce un pouvoir est typique du subalterne qui entend quitter sa subalternité. Mais c'est aussi une caractéristique du spectacle permanent dans lequel nous sommes plongés, lequel, par nature, s'accompagne de superficialité. La superficialité n'est pas le synonyme de la bêtise, mais une exhibition de sa propre dépouille, la jouissance de l'apparence, l'imperméabilité face au trouble-fête par excellence que constitue la souffrance d'autrui. Les caractéristiques de Lila, en revanche, sont à mon avis le seul chemin possible pour ceux qui entendent jouer un rôle dans ce

monde sans le subir.

CALLIGARO : Vous jouissez d'un succès international, auprès de lecteurs ordinaires et d'intellectuels. Aujourd'hui, aux États-Unis, on vous compare à Elsa Morante. Quelle est la cible, valable pour tous ces lecteurs, que vous avez touchée dans le mille ?

FERRANTE : J'ignore si j'ai touché une cible dans le mille. Je m'intéresse à des histoires que j'ai des difficultés à raconter. J'obéis depuis toujours au critère suivant : plus une histoire me dérange, plus je m'obstine à la relater.

CALLIGARO : Ce roman pourrait être l'histoire de l'effacement de Lila. Qu'est-ce que l'effacement, pour vous ?

FERRANTE : Se soustraire systématiquement à l'agitation de son ego au point d'en faire un mode de vie.

CALLIGARO : Nous autres lecteurs ne savons pas comment nous nous en passerons. Vous, comment vous passerez-vous de Lila et de Lena ?

FERRANTE : Vivre avec elles pendant des années a constitué une expérience agréable et prenante. J'éprouve à présent la nécessité de tourner la page, comme c'est le cas quand une relation s'épuise. Mais, avec l'écriture, la règle est simple : si vous n'avez rien qui vaille la peine d'écrire, vous n'écrivez plus.

*L'interview de Giulia Calligaro a paru dans Io Donna (Italie) le 8 novembre 2014 sous le titre « È ora di dire addio a Elena e Lila » (« Le moment est venu de dire adieu à Elena et à Lila »).*

---

1. Auteure et journaliste italienne.

*Complice bien qu'absente*

Réponses aux questions de Simonetta Fiori<sup>1</sup>

FIORI : La revue américaine *Foreign Policy* vous a insérée dans la liste des cent personnalités les plus influentes du monde pour votre « capacité de raconter des histoires vraies et honnêtes ». Comment expliquez-vous « la folie Ferrante » ?

FERRANTE : Je suis surtout heureuse que *Foreign Policy* m'attribue, non sans générosité, le mérite d'avoir prouvé que le pouvoir de la littérature est autonome. Quant au succès de mes livres, j'en ignore les raisons, mais je suis certaine qu'il faut les chercher dans ce qu'ils racontent et dans la façon dont ils le racontent.

FIORI : Il y a vingt ans, vous écriviez : « Je ne crois pas que les livres aient besoin des auteurs, une fois qu'ils sont écrits. S'ils ont quelque chose à raconter, ils finiront tôt ou tard par trouver des lecteurs. » Ne considérez-vous pas que vous avez gagné ce pari et donc que vos livres n'ont plus besoin d'anonymat ?

FERRANTE : Mes livres ne sont pas anonymes, ils portent ma signature sur leur couverture et n'ont jamais eu besoin d'anonymat. Il s'est produit une chose très simple : je les ai écrits puis, me soustrayant à la pratique éditoriale ordinaire, les ai mis à l'épreuve sans aucun parrainage. S'il y a eu une victoire, elle est à porter à leur crédit. Elle témoigne de leur autonomie. Ils ont gagné le droit d'être

appréciés par leurs lecteurs en tant que livres.

FIORI : Votre choix d'effacement ne se transforme-t-il pas en son contraire ? Le mystère suscite de la curiosité, l'auteur se mue ainsi en Personnage.

FERRANTE : Je crains que ces considérations ne concernent que le cercle restreint des journalistes. Lesquels, à quelques exceptions près, sont pour la plupart trop occupés et constituent dans le meilleur des cas des lecteurs pressés. À l'extérieur du cercle médiatique, le monde est vaste et les attentes sont différentes. En d'autres termes, votre métier vous amène bon gré mal gré, en dépit de votre culture et de votre sensibilité, à combler par un visage le vide que j'ai volontairement laissé, alors que les lecteurs le combleront par la lecture.

FIORI : Êtes-vous vraiment persuadée que la biographie d'un auteur n'apporte rien ? Italo Calvino se dérobaît aux questions d'ordre privé, mais nous connaissons bien sa personne et son métier.

FERRANTE : Dans mon enfance, Calvino m'a beaucoup impressionnée par une de ses déclarations. Il disait plus ou moins ceci : « Interrogez-moi sur ma vie privée, je ne vous répondrai pas, ou je vous mentirai dans tous les cas. » Par la suite, Northrop Frye s'est montré encore plus radical, à mon avis, en affirmant que les écrivains sont des gens plutôt simples, ni plus sages ni meilleurs que les autres. Ce qui compte chez eux, dit-il aussi, c'est ce qu'ils savent bien faire, emprisonner les mots : *Le roi Lear* est merveilleux, même s'il ne reste de Shakespeare que quelques signatures, plusieurs adresses, un testament, un certificat de baptême et un portrait représentant un homme qui a tout l'air d'un imbécile. Eh bien, je suis parfaitement d'accord. Nos visages ne nous rendent pas un bon service et nos vies n'ajoutent rien à nos œuvres.

FIORI : Si vous révéliez votre identité, la curiosité diminuerait. Ne pensez-vous pas que persévérer dans le mystère risque de vous rendre complice ?

FERRANTE : Puis-je vous répondre par une autre question ? Si je me conduisais comme vous le dites, ne pensez-vous pas que je trahirais ma personne, mon écriture, le pacte que j'ai conclu avec mes lecteurs, mes raisons qu'ils ont pratiquement soutenues et même la nouvelle façon qu'ils ont à présent de lire ? Quant à ma complicité, jetez donc

un coup d'œil autour de vous. Ne voyez-vous pas comment l'on se presse pour passer à la télévision à l'époque de Noël ? Parleriez-vous encore de complicité si je me tenais au premier rang devant une caméra, ou trouveriez-vous cela parfaitement normal ? Non, qualifier de complicité l'absence est un jeu éculé et banal. Quant à la curiosité morbide, elle m'apparaît elle aussi comme une pression du mécanisme médiatique visant à me rendre plus que complice, incohérente.

FIORI : Vivre dans la dissimulation vous pèse-t-il ?

FERRANTE : Je ne dissimule rien. Je vis ma vie, et ceux qui en font partie savent tout ce qu'il y a à savoir de moi.

FIORI : Mais comment peut-on vivre dans le mensonge ? Vous revendiquez l'anonymat notamment pour protéger votre existence. Or, dans la vie d'un individu, qu'y a-t-il de plus déterminant que le secret autour de son travail ?

FERRANTE : L'écriture n'est pas un travail, à mes yeux. Quant au mensonge, eh bien, la littérature en est techniquement un, elle est un produit extraordinaire de l'esprit, un monde autonome fait de mots visant tous à dire la vérité de l'écrivain. S'enfoncer dans ce genre de mensonge constitue une grande jouissance et une lourde responsabilité. Quant aux vils mensonges, je n'en dis jamais à personne, sinon pour me dérober à un danger, pour me protéger.

FIORI : La tétralogie de *L'amie prodigieuse* deviendra une série télévisée dont le scénario a été confié à Francesco Piccolo<sup>2</sup>. Qu'en espérez-vous ?

FERRANTE : J'espère que les personnages ne seront pas simplifiés, que le récit ne sera ni appauvri ni bouleversé. La collaboration avec le scénariste se fera par courriel, si elle se fait.

FIORI : L'anonymat, à une époque d'exposition totale, a quelque chose d'héroïque, mais votre succès ne vous imposerait-il pas de vous « engager à visage découvert » ?

FERRANTE : Notre président du Conseil utilise fréquemment cette expression<sup>3</sup>, mais je crains qu'elle ne serve à dissimuler, plus qu'à dévoiler. Le besoin d'être au centre de l'attention a cet effet : il dissimule, ne dévoile pas, truque les pratiques démocratiques. Il serait

bon que nous puissions, non pas dans quelques mois ou dans un an, mais à présent, évaluer clairement ce qu'on nous prépare et éviter les désastres. Or, nous avons à examiner non des œuvres, mais des visages, qui, en dehors de la clameur télévisuelle, sont par leur nature identiques à celui du Shakespeare de Frye, qu'ils aient écrit *Le roi Lear* ou qu'ils aient fait du battage pour le « Jobs Act<sup>4</sup> ». En ce qui me concerne, succès ou pas, j'ai assez de familiarité avec le mien pour décider de le garder pour moi.

FIORI : Votre amie et editrice Sandra Ferri est persuadée que vous ne parviendriez plus à écrire si votre identité était dévoilée.

FERRANTE : Je dis à mon amie Sandra un tas de choses, et toutes sont vraies. Je dois juste préciser qu'il s'agissait ici de publier, non d'écrire. Et puis je tiens à ajouter que la situation a changé. Au début, j'avais du mal à supporter l'angoisse que me causaient mes romans. La petite polémique contre toute forme de protagonisme s'y est ensuite ajoutée. Aujourd'hui je redoute, plus que tout, la perte de l'espace créatif totalement anormal qu'il me semble avoir découvert. Écrire en sachant qu'on pourra orchestrer à l'intention des lecteurs non seulement une histoire, des personnages, des sentiments, des paysages, mais aussi sa propre figure d'auteure, la plus vraie puisqu'elle est faite de la seule écriture, de la pure exploration technique d'une éventualité, n'est pas rien. Voilà pourquoi soit je reste Elena Ferrante, soit je cesse de publier.

*L'interview de Simonetta Fiori a paru dans La Repubblica (Italie) du 5 décembre 2014 sous le titre « Elena Ferrante : "Se scoprite chi sono mollo tutto" » (« Elena Ferrante : "Si vous découvrez qui je suis, je laisse tomber" »), après l'introduction suivante :*

« Chère rédaction, il y a dû avoir une équivoque. "S'engager à visage découvert" était un article hypothétique sur le président du Conseil. Bref, de la politique qui n'avait pas grand-chose à voir avec mes choix d'auteure absente. Mais, tant pis, je dois dire que j'ai quand même été heureuse de donner cette interview. Merci, Elena Ferrante. »

*Les équivoques peuvent avoir de nombreuses conséquences, y compris une interview singulière. Le projet initial consistait en un article rédigé par Elena Ferrante sur le thème qu'elle m'avait suggéré : « S'engager à visage*

découvert. » Étant donné le mystère de son identité, amplifié par son succès planétaire, il nous avait paru opportun et clair. Cependant Elena Ferrante n'a pas pu écrire son article, lequel a été remplacé par une interview qui a hérité de son point de vue : présence/absence d'un auteur dans la société du spectacle, les raisons d'un effacement défendu avec ténacité depuis vingt ans. Questions et réponses écrites, sans possibilité d'échange. Un pacte accueilli de bonne grâce, qui, nous le découvrons aujourd'hui, était fondé sur une méprise. Les équivoques sont salutaires. Restent quelques doutes sur les certitudes de l'auteure. Est-il vrai que son identité importe peu aux lectrices ? La biographie d'un écrivain est-elle vraiment si négligeable ? Le monde des médias n'est-il constitué que d'une horde d'analphabètes possédés ? La réalité est peut-être un peu plus compliquée, mais tout est permis à un grand écrivain, y compris des réponses tranchantes\*.

- 
1. Journaliste à *La Repubblica* et essayiste.
  2. Écrivain et scénariste né en 1964 à Caserte, il a travaillé à plusieurs reprises pour Nanni Moretti et Paolo Virzì.
  3. L'expression « *metterci la faccia* », qui revient souvent dans les déclarations de Matteo Renzi, joue sur l'ambiguïté entre « visage » et « réputation », qui se disent tous deux *faccia*. Renzi entend signifier par là qu'il assume toutes les responsabilités de ses actes au premier chef, contrairement aux hommes politiques qui l'ont précédé.
  4. Réforme du marché du travail promulguée par Matteo Renzi et entrée en vigueur en mars 2015.



*Ne jamais baisser la garde*

Réponses aux questions de Rachel Donadio

DONADIO : Vous persistez dans l'anonymat, et pourtant vous vous êtes créé un public – en bonne partie féminin – avant tout en Italie, maintenant aux États-Unis et dans d'autres pays. Que pensez-vous de l'accueil que les États-Unis ont réservé à vos livres et du nombre croissant de lecteurs qui vous suivent, en particulier depuis la critique de James Wood parue dans le *New Yorker* en janvier 2013 ?

FERRANTE : J'ai beaucoup apprécié la critique de James Wood. L'attention qu'il a accordée à mes livres non seulement a favorisé leur diffusion, mais m'a aussi aidée d'une certaine façon à les lire. Lorsqu'on écrit, et justement parce qu'on écrit, on est condamné à ne jamais être vraiment le lecteur de ses propres histoires. Le souvenir de la première mise en forme d'une histoire vous empêche définitivement de lire votre texte comme un lecteur lambda. Les critiques aident donc à lire non seulement les lecteurs, mais aussi et surtout l'auteur. Leur fonction devient fondamentale quand il s'agit d'aider les mondes littéraires à se déplacer. Je ne me suis jamais demandé comment les femmes de mes romans seraient accueillies hors d'Italie, j'écrivais avant tout pour moi et, quand je publiais, je confiais à mes livres le devoir de trouver des lecteurs. Grâce à Europa Editions, à Ann Goldstein, à Wood et à tant d'autres critiques littéraires, écrivains, artistes et lecteurs ordinaires, j'ai appris que ces histoires possèdent un

cœur qui n'est pas seulement italien. Cela me surprend et me réjouit.

DONADIO : Croyez-vous que vos livres aient reçu en Italie l'attention qu'ils méritent ?

FERRANTE : Je ne fais pas de tournées promotionnelles dans mon pays, ni nulle part ailleurs. En Italie, mon premier roman, *L'amour harcelant*, a bénéficié immédiatement du bouche-à-oreille de la part des lecteurs qui en avaient découvert et apprécié l'écriture, ainsi que des critiques qui en avaient parlé de façon positive. Par la suite, Mario Martone l'a lu et l'a adapté au cinéma de façon mémorable. Cela a achevé d'aider le livre, mais a déplacé l'attention des médias sur ma propre personne. Pour cette raison aussi, j'ai cessé de publier pendant dix ans, jusqu'à ce que je me décide, en proie à mille angoisses, à faire sortir *Les jours de mon abandon*. Le livre a rencontré de nombreux lecteurs et a été un succès, même si les résistances, déjà surgies avec la Delia de *L'amour harcelant*, n'ont pas manqué. La diffusion du roman et du film qui en a été tiré a concentré davantage l'attention des médias sur l'absence de l'auteure. C'est à ce moment-là que j'ai pris la décision définitive de séparer ma vie privée de la vie publique de mes livres. Je peux dire non sans fierté que, dans mon pays, du moins jusqu'à présent, les titres de mes ouvrages sont plus connus que mon propre nom. C'est à mes yeux un bon résultat.

DONADIO : Comment vous situeriez-vous dans la tradition littéraire italienne ?

FERRANTE : Je suis romancière. Raconter m'intéresse depuis toujours. L'Italie possède une tradition romanesque plutôt faible, où abondent de belles, de magnifiques pages très travaillées, mais où le flux du roman qui vous emporte est absent, malgré sa densité. Elsa Morante constitue pour moi un modèle fascinant. J'étudie ses livres pour mieux apprendre, cependant elle me paraît insurpassable.

DONADIO : Le premier épisode du quatrième et dernier roman de la tétralogie, *L'enfant perdue*, rappelle quelques scènes de *Poupée volée*, un livre dont l'héroïne, Leda, décrit son amour pour l'écho des prénoms : Nani, Nina, Nennella, Elena, Lenù, etc. Que signifient ces échos ? Vos personnages sont-ils, pour vous, diverses variantes d'une

même femme ?

FERRANTE : Les femmes de mes histoires sont toutes des échos de femmes réelles qui, par leurs souffrances et leur combativité, ont influé sur mon imagination : ma mère ; une de mes amies ; des connaissances dont la vie m'est familière. En général, je mêle leurs expériences aux miennes. Delia, Amalia, Olga, Leda, Nina, Elena et Lila naissent de cet amalgame. Mais l'écho que vous avez remarqué découle peut-être d'une oscillation intérieure des personnages à laquelle je travaille depuis toujours. Mes femmes sont fortes, cultivées, conscientes de leur personne et de leurs droits, justes, mais en même temps exposées à des faiblesses subites, à des subalternités de toutes sortes, à de mauvais sentiments. C'est une oscillation qui m'appartient, que je connais bien et qui s'introduit aussi dans ma façon d'écrire.

DONADIO : On peut déduire de vos livres que vous êtes mère. Que ce soit vrai ou non, pouvez-vous nous dire comment l'expérience de la maternité – vécue ou observée – a influé sur votre écriture ?

FERRANTE : Les rôles de fille et de mère sont au centre de mes livres, et il m'arrive de penser que je n'ai rien écrit d'autre. Toutes mes inquiétudes se sont concentrées là. Concevoir, se déformer, se sentir habitée par une chose de plus en plus vivante qui vous rend malade et vous remplit de bien-être, qui vous exalte et vous menace, est une expérience qui relève du *tremendum*, l'effroi, ce sentiment très ancien qu'éprouvaient les mortels quand un dieu se manifestait à eux, le sentiment qui a sans doute envahi Marie, plongée dans sa lecture, lorsque l'ange lui est apparu. Quant à l'écriture, elle a précédé mes enfants, c'était déjà pour moi une très grande passion et elle est souvent entrée en conflit avec l'amour que je leur portais, en particulier avec les obligations et les plaisirs qu'entraînaient leurs soins. Du reste, elle n'est pas étrangère à la reproduction de la vie et aux émotions contradictoires, bouleversantes. Mais on peut aussi couper le fil de l'écriture – même si l'on craint qu'il ne sera plus possible de le renouer, que la vie ne l'empruntera plus – par nécessité, pour d'autres urgences. Et l'on peut, on doit même se séparer des livres. En revanche, on ne coupe jamais vraiment le cordon ombilical. Les enfants demeurent à jamais un nœud inévitable d'amour, de terreurs, de satisfactions et d'angoisses.

DONADIO : Vos romans regorgent d'allusions aux auteurs classiques, ne serait-ce qu'à travers les prénoms d'Elena et de Leda. D'où vous vient cet intérêt pour le monde classique et quelle importance a-t-il dans votre travail ?

FERRANTE : J'ai fait des études classiques. Je suis heureuse que vous en distinguiez la trace dans les livres que j'ai publiés. Mais elle est pour moi peu perceptible, je reconnais davantage ma formation dans des textes que j'ai écrits par exercice et qui, heureusement, n'ont jamais vu le jour. Le monde classique, je l'avoue, ne m'a jamais paru antique. Je le sens très proche de moi et je crois avoir appris des classiques grecs et latins de nombreuses leçons utiles aujourd'hui sur la façon d'associer les mots. Enfant, je souhaitais m'approprier ce monde et j'effectuais des traductions qui tendaient à effacer l'emphase à laquelle l'école m'avait habituée. J'imaginai le golfe rempli de sirènes qui parlaient grec, comme dans une belle nouvelle de Giuseppe Tomasi di Lampedusa<sup>1</sup>. Naples est une ville où le monde grec et latin, l'Orient et l'Europe médiévale, moderne, contemporaine et même les États-Unis coexistent, avant tout à travers le dialecte, puis dans la stratification historique de la ville.

DONADIO : Comment la tétralogie est-elle née ? Les quatre tomes existaient-ils, dès le début, dans votre esprit comme des entités distinctes, ou avez-vous commencé à écrire *L'amie prodigieuse* sans savoir comment l'histoire se conclurait ?

FERRANTE : J'ai commencé à écrire, il y a près de six ans, l'histoire d'une douloureuse amitié de femmes que m'avait suggérée un livre auquel je tiens beaucoup, *Poupée volée*. Je pensais que cent ou cent cinquante pages suffiraient. Mais l'écriture m'a soutiré avec beaucoup de naturel des souvenirs d'individus et de milieux rencontrés dans mon enfance, des récits, des expériences, des rêveries en si grand nombre que l'histoire s'est poursuivie pendant plusieurs années. Le roman a donc été conçu et écrit comme un unique roman. La division en quatre tomes volumineux est occasionnelle, elle s'est imposée lorsque je me suis rendu compte que l'histoire de Lila et de Lenù ne tiendrait pas dans un seul livre. J'ai toujours su la fin de l'histoire et je connaissais bien certains épisodes centraux – le mariage de Lila,

l'adultère à Ischia, le travail à l'usine, la fillette perdue. Tout le reste m'a été offert de façon surprenante et exigeante par le plaisir de raconter.

DONADIO : Le troisième roman est plus cinématographique. Avez-vous déjà travaillé au cinéma ?

FERRANTE : Non. Mais j'adore le cinéma, je m'en nourris depuis l'enfance.

DONADIO : Comment avez-vous commencé à écrire des romans ? Quel est celui de vos livres qui a constitué un tournant dans votre écriture et pourquoi ?

FERRANTE : Dès l'enfance, j'ai découvert que j'aimais raconter, je le faisais oralement et avec un certain succès. Vers l'âge de treize ans, j'ai commencé à écrire des histoires, mais ce n'est qu'après mes vingt ans que l'écriture est devenue stable, une habitude, un exercice de narration permanent. *L'amour harcelant* a beaucoup compté, j'ai eu l'impression de trouver le ton juste. *Les jours de mon abandon* me l'a confirmé après bien des efforts, et cela m'a donné confiance. *L'amie prodigieuse* m'apparaît aujourd'hui comme mon livre le plus difficile et le plus heureux, sa rédaction m'a offert la possibilité de vivre une deuxième fois. Mais *Poupée volée* demeure à mes yeux mon roman le plus acrobatique, le plus téméraire. Si je ne l'avais pas traversé, en proie à de grandes inquiétudes, je n'aurais pas écrit *L'amie prodigieuse*.

DONADIO : Dans quel ordre avez-vous écrit vos sept romans ? Est-ce celui de la publication ?

FERRANTE : Je vous l'ai dit, je considère *L'amie prodigieuse* comme un unique ouvrage. J'ai donc publié quatre romans, le dernier en quatre volumes, tous écrits dans l'ordre de leur publication. Mais ils ont mûri pendant plusieurs années d'écriture privée. J'ai l'impression de les avoir découverts en mettant minutieusement de l'ordre parmi d'innombrables fragments littéraires.

DONADIO : Pouvez-vous nous décrire votre façon de procéder ? Vous avez déclaré au *Financial Times* que vous gagnez votre vie en exerçant toujours le même métier, « qui n'est pas l'écriture ». Combien de temps parvenez-vous à consacrer à l'écriture ? Pouvez-vous nous dire

de quel métier il s'agit ?

FERRANTE : Je ne considère pas l'écriture comme un métier. Un métier comporte des horaires, un début, un arrêt. En ce qui me concerne, j'écris sans cesse, partout, à toutes les heures du jour et de la nuit. Ce que j'appelle, en revanche, mon métier se caractérise par de l'ordre et de la tranquillité, bat en retraite et me laisse du temps quand cela est nécessaire. Autrefois, j'avais beaucoup de mal à écrire. Je polissais ligne après ligne et n'avançais pas tant que les pages écrites ne me semblaient pas parfaites. Comme elles ne me semblaient jamais parfaites, je n'essayais même pas de chercher un éditeur. Les livres que j'ai publiés sont nés avec une surprenante facilité, y compris *L'amie prodigieuse* qui a requis plusieurs années.

DONADIO : Qu'en est-il de la révision ? Les éditions e/o vous proposent-elles de nombreuses corrections lorsque vous envoyez vos manuscrits ?

FERRANTE : La révision est très soigneuse, mais légère et respectueuse. J'accueille la moindre perplexité, l'additionne aux miennes, fais, refais, corrige, efface, ajoute jusqu'à la veille de l'impression.

DONADIO : Je respecte pleinement votre choix et je suis sûre que cette question vous lasse, mais je dois vous la poser : à quel moment, dans votre vie d'écrivain, et dans quel but avez-vous pris la décision de demeurer dans l'anonymat ? Souhaitiez-vous donner la prééminence au roman, plutôt qu'au romancier, comme dans la littérature épique ? Désiriez-vous protéger votre famille et vos proches ? Ou encore vouliez-vous seulement éviter les médias, comme vous l'avez déclaré à plusieurs reprises ?

FERRANTE : Permettez-moi de procéder à une rectification : je n'ai pas choisi l'anonymat, mes livres sont signés. J'ai plutôt choisi l'absence. Je mesurais la difficulté de m'exposer en public, je voulais me détacher de mon roman achevé, je souhaitais que mes livres s'affirment sans mon parrainage. Sur ce choix s'est greffée une petite polémique avec les médias, dont la logique vise à inventer des protagonistes en ignorant la qualité de leurs œuvres, au point qu'il semble naturel que les livres mauvais ou médiocres d'individus

possédant une renommée médiatique méritent davantage l'attention que de bons livres d'inconnus. Mais ce qui m'importe le plus aujourd'hui, c'est de sauvegarder un espace créatif qui me paraît rempli de possibilités, y compris d'ordre technique. L'absence structurelle d'un auteur agit sur son écriture d'une manière que j'aimerais continuer d'explorer.

DONADIO : Maintenant que vous avez du succès, pourriez-vous changer d'avis sur votre anonymat et révéler votre identité ? Selon certaines stars de Hollywood, la célébrité mène à une grande solitude. Mais le succès littéraire dans l'anonymat doit être lui aussi un peu solitaire...

FERRANTE : Je ne me sens pas du tout seule. Je suis contente que mes histoires m'aient quittée, qu'elles aient des lecteurs en Italie et dans d'autres pays. Je suis leur parcours avec affection, mais à distance. J'ai écrit ces livres pour qu'ils exhibent mon écriture, pas ma personne. J'ai ma vie, qui est pour l'instant bien remplie.

DONADIO : Pour un grand nombre de personnes, en particulier en Italie, votre anonymat dissimule une identité masculine. Qu'en pensez-vous ? Que pourriez-vous dire à Domenico Starnone, l'écrivain napolitain qui s'est déclaré à plusieurs reprises las qu'on lui demande s'il est Elena Ferrante ?

FERRANTE : Qu'il a raison et que je me sens coupable. Mais j'ai beaucoup d'estime pour lui et je suis certaine qu'il a compris mes raisons. Mon identité et mon sexe se trouvent dans mon écriture. Tout ce qui fleurit autour n'est qu'une des nombreuses illustrations du caractère des Italiens au début du <sup>xxi</sup><sup>e</sup> siècle.

DONADIO : Pouvez-vous nous parler de la situation actuelle de l'Italie ?

FERRANTE : L'Italie est un pays extraordinaire, que la confusion permanente entre légalité et illégalité, intérêt commun et intérêt privé, a rendu totalement ordinaire. Cette confusion, dissimulée sous des protagonismes bavards en tout genre, traverse de fait les organisations criminelles comme les partis politiques, les appareils de l'État comme les classes sociales. Pour ces raisons, il est devenu très difficile d'être

un bon Italien en dehors des modèles que les journaux et les chaînes de télévision ont construits. Et pourtant il y a de bons, de formidables Italiens, à tous les coins de la vie associative, même si on ne les voit jamais sur l'écran. Ils témoignent que si elle parvient encore, malgré tout, à avoir d'excellents citoyens, l'Italie est vraiment un pays extraordinaire.

DONADIO : La ville de Naples est un merveilleux matériau dans lequel puiser, mais que représente-t-elle pour vous ? Qu'est-ce qui la rend unique ?

FERRANTE : Naples est ma ville, la ville où j'ai appris très vite, avant mes vingt ans, le meilleur et le pire de l'Italie, comme du monde. Y vivre ne serait-ce que quelques semaines constitue un apprentissage stupéfiant, dans tous les sens du terme, que je conseille à tous.

DONADIO : L'affirmation de Flaubert « *Madame Bovary, c'est moi\** » est très célèbre. Quel est celui de vos livres et quel est celui de vos personnages que vous sentez les plus proches de votre expérience et de votre sensibilité ? Pourquoi ?

FERRANTE : Tous mes livres tirent leur vérité de mon expérience. Mais Lenù et Lila, ensemble, me résument le mieux, et ce, non dans les épisodes individuels de leur vie, ni dans le côté concret de leur personne, mais dans ce mouvement qui caractérise leur relation, dans la discipline de l'une qui se brise sans cesse et brusquement contre le tempérament désordonné de l'autre.

DONADIO : Qu'aimeriez-vous que vos lecteurs conservent après avoir lu vos ouvrages ?

FERRANTE : La conviction que nous autres femmes ne devons jamais baisser la garde, même si nous sommes sans cesse tentées de le faire – par amour, par faiblesse, par sympathie ou par gentillesse. Nous risquons de perdre à chaque instant tout ce que nous avons conquis.

DONADIO : Aimeriez-vous ajouter autre chose ?

FERRANTE : Non.

*L'interview de Rachel Donadio a paru dans le New York Times du 9*



décembre 2014 sous le titre « *Writing Has Always Been a Great Struggle for Me. Q&A : Elena Ferrante* », après l'introduction suivante : « L'auteure, connue sous le pseudonyme d'Elena Ferrante, a répondu par courriel aux questions que nous lui avons soumises par l'intermédiaire de son éditeur italien historique, Sandra Ozzola Ferri. Nous transcrivons ci-dessous son interview. »

- 
1. « Le professeur et la sirène ».

## 6

### *Femmes écrivains*

Réponses aux questions de Sandra, Sandro et Eva

SANDRA : Qu'arrive-t-il à la réalité quand elle s'introduit dans un roman ? Comment naissent tes livres ?

FERRANTE : Je ne suis pas en mesure de le dire précisément. Je crois que personne ne sait vraiment comment un récit prend forme. A posteriori on essaie d'expliquer comment les choses se sont passées, mais tout effort, du moins en ce qui me concerne, est insuffisant. Dans mon expérience, il y a un *avant* composé de fragments de souvenirs et un *après* où naît le roman. Mais *avant* et *après*, je dois l'admettre, ne me sont utiles que pour répondre maintenant, de façon correcte, à ta question.

SANDRO : Que veux-tu dire par « fragments de souvenirs » ?

FERRANTE : Un matériau hétérogène qu'il est difficile de définir. Tu vois quand on est obsédé par quelques notes de musique qu'on ne sait rattacher à quoi que ce soit et qui, une fois fredonnées, se changent en une tout autre chanson ? Ou quand on se rappelle un coin de rue sans pouvoir le situer ? Pour donner une étiquette à ces fragments, j'utilise un mot que ma mère employait : *frantumaglia*. Ce sont des petits et grands morceaux dont il est ardu de déterminer la provenance et qui font du bruit dans la tête, qui vous mettent presque mal à l'aise dans certaines occasions.

EVA : Chacun d'eux pourrait-il engendrer un roman ?

FERRANTE : Pas forcément. On peut les isoler et les identifier : lieux de l'enfance, membres de la famille, camarades de classe, voix agressives ou tendres, moments de grande tension. Une fois qu'on y a mis de l'ordre, on commence à raconter. Mais, en général, il y a quelque chose qui cloche. Comme si ces éclats de fiction possible donnaient lieu à des forces égales et contraires : besoin de venir au jour et en même temps de s'enfoncer de plus en plus en profondeur. Prenons *L'amour harcelant*. Pendant des années, j'ai eu dans la tête de nombreux épisodes de la banlieue napolitaine où je suis née et où j'ai grandi ; j'ai eu à l'esprit des cris vulgaires, des violences familiales auxquelles j'avais assisté, enfant, des objets domestiques, des rues. J'ai nourri Delia, l'héroïne, de ces souvenirs. En revanche, la figure de la mère, Amalia, apparaissait et disparaissait sans cesse, elle était presque inexistante. Ou plutôt, quand, dans mon imagination, le corps de Delia effleurait celui de sa mère, j'avais honte de moi-même et je passais outre. Au moyen de ces matériaux épars, j'ai écrit au fil des ans de nombreux romans et nouvelles, tous insatisfaisants à mes yeux, qui n'avaient aucun rapport avec la figure maternelle. Puis, tout d'un coup, de multiples fragments se sont perdus, tandis que d'autres se sont soudés entre eux, constituant l'arrière-fond obscur de la relation mère-fille. *L'amour harcelant* est né ainsi, en l'espace de deux ou trois mois.

SANDRO : Et *Les jours de mon abandon* ?

FERRANTE : Son acte de naissance est encore plus flou. Des années durant, j'ai pensé à une femme qui ferme la porte de son domicile le soir, et, au moment de la rouvrir le matin, s'aperçoit qu'elle n'en est plus capable. Survenait tantôt la maladie de ses enfants, tantôt l'empoisonnement d'un chien. Puis tout s'est déployé avec naturel autour d'une expérience qui me semblait indicible : l'humiliation de l'abandon. Mais je suis incapable de dire avec honnêteté comment je suis passée de la *frantumaglia* qui m'occupait l'esprit depuis plusieurs années à une sélection et à une soudure subites en un roman apparemment convaincant. Je crains qu'il ne se produise ce qui arrive avec les rêves. On sait qu'on les trahit à l'instant où on les raconte.

EVA : Est-ce que tu notes tes rêves ?

FERRANTE : Les rares fois où j'ai l'impression de me les rappeler, oui. Je le fais depuis ma jeunesse. C'est un exercice que je conseille à tout le monde. Soumettre une expérience onirique à la logique de la veille est une épreuve d'écriture extrême. Le rêve a le mérite de montrer clairement que le reproduire avec exactitude est une lutte perdue d'avance. Mais introduire dans les mots la vérité d'un geste, d'un sentiment, d'un flux d'événements, sans l'apprivoiser pour autant, n'est pas non plus une opération aussi simple qu'on le pense.

SANDRA : Que veux-tu dire par « apprivoiser la vérité » ?

FERRANTE : Emprunter des moyens d'expression banals.

SANDRA : C'est-à-dire ?

FERRANTE : Trahir notre récit par paresse, par soumission, par convenance, par peur, parce qu'il est plus facile de le réduire à des représentations éprouvées pour un vaste public et donc à l'effet assuré.

SANDRO : Ce point mérite d'être approfondi, me semble-t-il. James Wood et d'autres critiques ont apprécié la sincérité, voire la brutalité de ton écriture. Qu'est-ce que la sincérité en littérature ?

FERRANTE : En ce qui me concerne, c'est le tourment et en même temps le moteur de toute recherche littéraire. On travaille toute sa vie en essayant de se doter de moyens d'expression appropriés. En général, il semble que l'interrogation la plus urgente, pour un écrivain, soit la suivante : à quelles expériences me sais-je capable de donner une voix ? Qu'est-ce que je me sens en mesure de raconter ? En réalité, il n'en est rien. Il est plus pressant de se demander : quel mot, quel rythme, quel ton sont adaptés à ce que je sais ? On pourrait croire qu'il s'agit de questions formelles, stylistiques, somme toute secondaires. Et pourtant je suis convaincue que, sans les mots justes, sans un long entraînement dans l'art de les associer, on n'écrit rien de vivant ni rien de vrai. Il ne suffit pas, comme c'est de plus en plus souvent le cas aujourd'hui, de dire : ces événements ont réellement eu lieu, c'est ma vraie vie, les noms et les prénoms ne sont pas inventés, je décris les lieux mêmes où les événements se sont déroulés. Une écriture inadaptée peut rendre constitutionnellement fausse la plus

honnête des vérités biographiques. La vérité littéraire ne se fonde sur aucun pacte autobiographique, journalistique ou juridique. Ce n'est pas la vérité d'un biographe, d'un reporter, d'un procès-verbal de police ou d'un verdict de tribunal, ce n'est pas non plus la vraisemblance d'un récit construit avec une compétence professionnelle. La vérité littéraire se dégage exclusivement du mot bien utilisé et se limite en tout et pour tout aux mots qui la formulent. Elle est directement proportionnelle à l'énergie qu'on parvient à insuffler à la phrase. Et quand cela marche, il n'y a pas de stéréotypes, de lieux communs, de bagage usé de la littérature populaire qui lui résistent. Elle parvient à ranimer, ressusciter, plier toutes choses à ses nécessités.

SANDRA : Comment s'y prend-on pour obtenir cette vérité ?

FERRANTE : C'est certainement le fruit d'une habileté toujours perfectible. Mais, d'habitude, cette énergie *se manifeste, se produit tout simplement*, et on est incapable de dire comment c'est arrivé ni combien de temps cela durera, on tremble à l'idée que cela s'interrompe brusquement et vous abandonne au milieu du gué. De plus, s'il est franc avec lui-même, l'écrivain doit admettre qu'il ne peut établir s'il a mis au point une écriture adéquate et s'il a été capable d'en tirer le meilleur. En d'autres termes, quiconque place l'écriture au centre de sa vie finit par se retrouver dans l'état d'esprit du Dencombe de « La seconde chance » de Henry James, lequel, agonisant et au comble du succès, souhaite avoir encore l'occasion de s'exercer et de déterminer s'il peut améliorer ce qu'il a écrit. On a toujours sur le bout de la langue l'exclamation désespérée du Bergotte de Proust devant le petit pan de mur jaune de Vermeer : « C'est ainsi que j'aurais dû écrire. »

EVA : Quand as-tu eu pour la première fois l'impression d'avoir écrit avec *cette* vérité ?

FERRANTE : Tard, avec *L'amour harcelant*. Si cette impression n'avait pas perduré, je ne l'aurais pas publié.

EVA : Tu as dit que tu avais travaillé longuement sur ces matériaux sans succès.

FERRANTE : Oui, mais cela ne signifie pas que *L'amour harcelant* a été

le fruit d'un long effort. C'est exactement le contraire qui s'est produit. L'effort s'est déposé tout entier dans les histoires insatisfaisantes qui l'ont précédé. Des pages travaillées jusqu'à l'obsession, certes vraisemblables ou, mieux, dotées d'une vérité confectionnée à la mesure des romans plus ou moins bons sur Naples, la banlieue, la misère, les hommes jaloux, etc. Puis l'écriture a soudain adopté le ton adéquat, ou du moins c'est ce qu'il m'a semblé. Je m'en suis aperçue dès la première ligne, et *cette écriture* a entraîné sur la page une histoire que je n'avais jamais osé rédiger, que je n'avais même pas tenté de concevoir : une histoire d'amour pour la mère, un amour intime, charnel, mêlé à une répulsion tout aussi charnelle. Elle s'est écoulée du fond de ma mémoire, et je n'avais pas à chercher les mots : c'étaient les mots qui paraissaient débusquer mes sentiments les plus secrets. Si je me suis décidée à publier *L'amour harcelant*, ce n'est pas tant pour son histoire, qui continuait de me gêner, de m'effrayer ; c'était surtout parce que j'avais l'impression pour la première fois de pouvoir dire : voilà comment je dois écrire.

SANDRA : Attardons-nous sur l'écriture de *L'amour harcelant*. Tu en parles toi-même comme d'une conquête surprenante et tu notes une discontinuité entre ce que tu écrivais avant – qui ne te semblait pas digne d'être publié – et ce livre, rédigé en l'espace de deux ou trois mois sans produire les efforts qu'avaient requis les textes précédents. Un écrivain possède-t-il donc plusieurs styles ? Je te le demande parce qu'un certain nombre de critiques et d'auteurs italiens, en proie à une désorientation réelle ou mus par les pires des sentiments, attribuent tes livres à des mains différentes.

FERRANTE : Mon choix de ne pas être présente en tant qu'auteure engendre, il est vrai, dans un panorama où la formation philologique a presque entièrement disparu et où il n'existe plus de critique d'ordre stylistique, des mouvements de mauvaise humeur ou des fantasmes de ce genre. Les spécialistes fixent le cadre qui devrait contenir le portrait de l'auteur sans disposer des instruments techniques, ou simplement d'une passion et d'une sensibilité de lecteurs qui leur permettraient de remplir ce vide au moyen des ouvrages. On en vient ainsi à oublier une évidence : tout usage individuel de l'écriture possède sa propre histoire, et les discontinuités sont très souvent visibles, assez visibles pour brouiller les marques de continuité. En d'autres termes, seule

l'étiquette du nom, ou une rigoureuse enquête philologique, permet d'assurer que l'auteur de *Gens de Dublin* et celui d'*Ulysse* ou de *Finnegans Wake* sont la seule et même personne. Je pourrais continuer en énumérant des césures apparentes entre des œuvres qui sont, sans nul doute possible, de la même main. Bref, n'importe quel lycéen devrait savoir qu'un écrivain soumet, sa vie durant, son écriture à des urgences expressives toujours renouvelées et qu'une note plus aiguë ou plus grave ne signifie pas que la chanteuse a changé. À l'évidence, il n'en est rien. La conviction selon laquelle il suffit d'être un peu alphabétisé pour griffonner un roman l'emporte depuis longtemps, et rares sont ceux qui se rappellent encore qu'écrire signifie avant tout se doter d'une habileté et d'une souplesse susceptibles d'affronter les tentatives les plus diverses, à l'issue naturellement incertaine.

SANDRA : Il n'y a donc pas plusieurs styles, mais une seule main qui élabore non sans difficulté son instrument et le met chaque fois à l'épreuve afin d'en examiner les possibilités ?

FERRANTE : Je le pense. L'écriture de *L'amour harcelant* a constitué pour moi un petit miracle, après des années d'exercices. J'ai eu l'impression d'obtenir enfin un style ferme, lucide, maîtrisé et néanmoins exposé à des faiblesses subites. Malgré tout, la satisfaction n'a pas duré, elle s'est atténuée et s'est vite perdue. Ce résultat m'a paru occasionnel, et il m'a fallu dix années pour retrancher l'écriture de ce livre particulier, en faire un instrument autonome, utilisable dans d'autres occasions, comme une solide et bonne chaîne qui parvient à remonter le seau contenant l'eau qui est au plus profond du puits. J'ai beaucoup travaillé, mais j'ai dû attendre *Les jours de mon abandon* pour avoir le sentiment de disposer une nouvelle fois d'un texte publiable.

SANDRO : À quel moment un livre te semble-t-il publiable ?

FERRANTE : Quand il raconte une histoire que j'ai refoulée très longtemps, par mégarde, parce que je ne me sentais pas capable de la raconter, parce que la raconter me semblait inconvenant. Dans le cas des *Jours de mon abandon* aussi, l'écriture a esquissé et libéré le roman rapidement, en l'espace d'un été. Ou plutôt, il en est allé ainsi pour les deux premières parties. Après quoi, j'ai commis des erreurs. J'ai perdu le ton que je jugeais adéquat, ce qui m'a obligée à écrire et réécrire la

dernière partie pendant tout l'automne. J'ai vécu alors une période de grande inquiétude. Il ne faut pas grand-chose pour se convaincre qu'on n'est plus capable de raconter. On expérimente une sensation de régression très forte, on est certain qu'on a définitivement égaré le roman. Ça a été le cas avec la dernière partie des *Jours de mon abandon*. Je ne parvenais pas à tirer Olga de sa crise avec la vérité qui avait caractérisé le récit de sa plongée dans le gouffre. La main était identique, l'écriture était identique, je choisissais le vocabulaire de la même façon, j'utilisais la même syntaxe, la même ponctuation, et pourtant cela sonnait faux. Je connais une impression du même genre : quand l'autorité d'une autre ou d'un autre me paraît trop forte, je perds confiance, ma tête se vide, je ne sais plus être moi-même. Pendant des mois, j'avais eu le sentiment que mes pages avaient été rédigées d'une façon dont je ne me serais jamais crue capable, et soudain je ne me sentais plus à la hauteur de mon propre travail. Tu préfères t'égarer plutôt que de te retrouver, me disais-je avec haine. Puis tout est reparti. Mais aujourd'hui encore je n'ose pas relire ce livre, je crains que la dernière partie n'ait que l'apparence de la bonne écriture, rien de plus.

EVA : Ce désir de publier un livre de grande qualité – le meilleur dont on se sente capable – te semble-t-il une caractéristique féminine ? En d'autres termes : as-tu peu publié par crainte de ne pas être à la hauteur de l'écriture masculine ? Ou encore : être une femme signifie-t-il devoir travailler davantage pour obtenir des textes que la tradition masculine ne pourra pas déprécier en tant que « féminins » ? Plus banalement : y a-t-il une différence de fond entre l'écriture féminine et l'écriture masculine ?

FERRANTE : Je te répondrai en te racontant mon histoire. Enfant – douze, treize ans –, j'étais fermement convaincue qu'un bon livre devait avoir un homme pour personnage principal, et cela me déprimait. À l'âge de quinze ans, j'ai commencé à placer au centre de mes textes des jeunes filles très courageuses en grande difficulté. Mais j'ai conservé l'idée – elle s'est même renforcée – selon laquelle les grands, les très grands romanciers étaient des hommes et qu'il fallait les imiter. Je dévorais les livres et – inutile de le nier – je visais des modèles masculins. Ainsi, même lorsque je rédigeais des histoires d'adolescentes, j'attribuais à l'héroïne une richesse d'expériences, une



liberté, une détermination que je cherchais dans les grands romans écrits par des hommes. En d'autres termes, je ne voulais pas écrire comme Madame de Lafayette ou les sœurs Brontë – à l'époque, je ne connaissais pas grand-chose à la littérature contemporaine –, mais comme Defoe, Fielding, Flaubert, Tolstoï, Dostoïevski et même Hugo. Les modèles qu'offraient les romancières étaient peu nombreux et me semblaient pour le moins minces, tandis que ceux des romanciers étaient multiples et presque toujours éblouissants. Je serai brève : cette phase a duré longtemps, jusqu'à mes trente ans, voire au-delà, et a laissé en moi de profondes traces. La tradition littéraire masculine offrait à mes yeux une richesse structurelle qui me paraissait absente de la littérature féminine.

EVA : Penses-tu donc que la littérature féminine soit *constitutionnellement* faible ?

FERRANTE : Non, au contraire, je parle de mes angoisses d'adolescente. Par la suite, j'ai révisé nombre de mes opinions de l'époque. L'écriture féminine possède certainement, pour des raisons historiques, une tradition moins dense et moins variée que l'écriture masculine, mais elle a des sommets très élevés et une extraordinaire valeur constitutive. C'est le cas de l'œuvre de Jane Austen, par exemple. En outre, le xx<sup>e</sup> siècle a marqué un tournant radical pour les femmes. La pensée et les pratiques féministes ont libéré des énergies et ébranlé la plus radicale et la plus profonde des transformations de cette période. Au point que je ne saurais me reconnaître sans les luttes des femmes et la littérature des femmes, fiction et non-fiction : c'est grâce à elles que je suis devenue adulte. Mon expérience de romancière, aussi bien inédite que publiée, s'est accomplie à la trentaine, dans la tentative de raconter mon sexe et sa différence au moyen d'une écriture adéquate. Mais je pense depuis longtemps que, si nous devons cultiver *notre* tradition littéraire, nous ne devons jamais renoncer au bagage de techniques qui nous précède. Nous devons prouver, justement parce que nous sommes des femmes, que nous savons construire des mondes aussi vastes, aussi puissants et aussi riches, voire plus, que ceux que les romanciers ont brossés. Nous devons donc être bien outillées, nous devons creuser profondément dans notre différence avec des instruments performants. Surtout, nous ne devons pas renoncer à une liberté extrême. Une romancière – et

c'est valable dans de multiples domaines – ne doit pas avoir pour ambition d'être la meilleure des romancières, mais la meilleure de tous ceux, sexes confondus, qui cultivent la littérature avec une grande habileté. Pour cela, il importe de se soustraire à toute obédience idéologique, à toute mise en scène de pensée ou de ligne correctes, à tout canon. L'écrivain doit seulement se soucier de raconter le mieux possible ce qu'il sait et ce qu'il sent, la beauté, la laideur, la contradiction, sans obéir à la moindre prescription, pas même à celles que lui dicte le camp auquel il a l'impression d'appartenir. L'écriture a besoin de la plus haute des ambitions, d'une absence totale de préjugés et d'une désobéissance programmée.

SANDRA : Dans lequel de tes livres as-tu eu l'impression de te mettre en jeu avec les caractéristiques que tu viens d'énumérer ?

FERRANTE : Dans le livre qui m'a causé le plus de sentiments de culpabilité, *Poupée volée*. J'ai poussé l'héroïne beaucoup plus loin que je ne pensais pouvoir le supporter en écrivant. Leda dit : « Le plus difficile à raconter, c'est ce que nous ne parvenons pas nous-mêmes à comprendre. » C'est la devise – puis-je l'appeler ainsi ? – qui est à la base de tous mes livres. L'écriture doit toujours emprunter un parcours difficile, et la femme qui écrit dans la fiction – la narratrice de mes histoires n'est jamais une voix qui monologue, mais une écriture – doit se placer dans une condition ardue : transformer en texte ce qu'elle sait et qui n'est pourtant pas clair dans son esprit. C'est ce qui arrive à Delia, ce qui arrive à Olga, ce qui arrive à Leda et à Elena. Delia, Olga et Elena accomplissent leur parcours et atteignent la fin du roman meurtriers, mais saines et sauvées. Leda, en revanche, élabore une écriture qui la mène à raconter des épisodes insupportables aussi bien comme fille que comme mère ou comme amie d'une autre femme. Surtout, il lui faut rendre compte d'un geste irréflecti – le cœur du roman – dont le sens lui échappe et qui ne peut être déchiffré en demeurant à l'intérieur de son écriture. J'ai exigé là de moi-même beaucoup plus que je ne pouvais probablement donner : une histoire captivante qui s'écrit sans que celle qui l'écrit, par la nature même de ce qu'elle raconte, puisse en comprendre le sens, notamment parce qu'elle risquerait de mourir si cela se produisait. De mes romans, *Poupée volée* est celui auquel je suis le plus douloureusement attachée.

EVA : Tu insistes beaucoup sur la centralité de l'écriture, tu la compares à une chaîne qui remonte de l'eau du fond d'un puits. Quelles caractéristiques attribues-tu à ta façon d'écrire ?

FERRANTE : Je ne sais qu'une seule chose avec certitude : j'ai le sentiment de bien travailler quand j'arrive à partir d'un ton sec de femme forte, lucide, cultivée, comme le sont les femmes de la classe moyenne d'aujourd'hui. Pour commencer, j'ai besoin de sécheresse, de formules synthétiques, claires, sans minauderies ni virtuosité. Une fois que le roman a progressé sûrement grâce à ce ton, j'attends avec impatience le moment où je pourrai remplacer la série de maillons bien polis, presque inaudibles, par une série de maillons rouillés, stridents, et un rythme irrégulier, agité, flirtant de plus en plus avec l'affaissement absolu. Changer de registre pour la première fois est à la fois excitant et angoissant. J'aime beaucoup briser la cuirasse de la bonne culture et des bonnes manières de mon héroïne, tenir en échec l'idée qu'elle a d'elle-même, sa détermination, dévoiler une autre âme, plus grossière, la rendre bruyante, voire vulgaire. Voilà pourquoi je m'applique aussi bien à ce que la fracture entre les deux tons soit surprenante et à ce que le retour à une narration détendue advienne avec naturel. Et si j'ai des facilités à produire la fracture – en réalité j'attends ce moment et m'y coule avec satisfaction –, je redoute la recomposition. Je crains que la narratrice ne soit pas capable de se calmer. Surtout, les lecteurs savent désormais que son calme est fictif, qu'il ne durera pas, que l'ordre littéraire se troublera de nouveau avec davantage de décision et de plaisir. En manquant d'habileté, je cours le risque qu'ils ne croient pas à ce calme.

SANDRA : Tes incipit ont souvent été vantés, en particulier par la critique anglo-saxonne. Ont-ils un lien avec cette alternance de narration plane et de fractures subites ?

FERRANTE : Je crois. En général, je m'efforce d'obtenir dès les premières lignes un ton paisible, veiné de rides subites. Je le fais depuis *L'amour harcelant*, à moins qu'il ne me faille placer une sorte de prologue – comme dans *Poupée volée* et dans *L'amie prodigieuse* –, lequel possède par nature un ton plus neutre. Mais, dans tous les cas, l'incipit du roman à proprement parler consiste en une phrase ample au ton glacial qui exhibe toutefois un magma à la chaleur insupportable. Je veux que lectrices et lecteurs sachent dès les

premières lignes à quoi ils ont affaire.

SANDRO : Tiens-tu beaucoup aux lecteurs ? Est-il important, à ton avis, de les passionner, de les défier, de les tenir en échec ?

FERRANTE : Je publie un livre pour une raison : qu'il soit lu. C'est la seule chose qui m'intéresse. Je mets donc à exécution toutes les stratégies que je connais pour capturer l'attention, stimuler la curiosité, rendre la page la plus dense possible et la plus légère à tourner. Mais je ne crois pas qu'il faille contenter le lecteur comme un consommateur quelconque, car il n'en est pas un. La littérature qui satisfait les goûts du lecteur est une littérature dégradée. J'ai paradoxalement pour objectif de décevoir les attentes habituelles et d'en éveiller de nouvelles.

SANDRO : Depuis ses débuts, le roman a toujours voulu entretenir une tension narrative élevée. Avec le xx<sup>e</sup> siècle, les choses ont paru changer. À quelle tradition, d'après toi, la littérature du xxi<sup>e</sup> siècle tend-elle à se rattacher ?

FERRANTE : Je considère la tradition littéraire comme un immense entrepôt où ceux qui ont envie d'écrire vont choisir ce dont ils ont besoin, sans obstacles. Et il me semble que nous avons besoin justement de cela aujourd'hui. Plus encore que par le passé, un romancier ambitieux a le devoir de se doter d'une culture littéraire très vaste. Nous vivons une époque de grands changements aux résultats imprévisibles, et il convient de s'outiller. Il faut être comme Diderot, auteur de *La Religieuse* comme de *Jacques le Fataliste et son maître*, en d'autres termes être capable d'utiliser à la fois Fielding et Sterne. Je veux dire que la grande recherche du xx<sup>e</sup> siècle, après ses violations salutaires, peut et doit se rattacher au grand roman des origines et même aux mécanismes fort habiles de la littérature de genre. Sans jamais oublier que, si un roman est véritablement vivant, ce n'est pas parce que son auteur est photogénique ou que les critiques sont positives, ou encore que le marketing le rend appétissant ; mais parce que, tout au long d'un certain nombre de pages denses, il pense à ses lecteurs, puisque c'est à eux d'allumer la mèche des mots. En ce qui me concerne, j'emploie tout ce qui peut donner du plaisir au lecteur, y compris ce que d'autres jugent vieux, usé, vulgaire. Comme je le disais, c'est la vérité littéraire qui apporte nouveauté et finesse.

Ce qui compte, dans un texte court, long ou immense, ce sont la richesse, la complexité et le charme de la tessiture littéraire. Quand un roman possède ces qualités – qu’aucune astuce de marketing ne peut vraiment lui apporter –, il n’a besoin de rien, il peut parcourir son chemin en entraînant les lecteurs, si nécessaire, dans l’antiroman.

SANDRO : C’est à mon avis un point important, sur lequel j’aimerais que tu reviennes. Seule compte la qualité de l’écriture, qui rachète toute chose. De nombreuses critiques américaines semblent rattacher directement ton travail sur l’écriture, sa sincérité et son honnêteté à ton absence de la scène publique. Une façon de dire : moins on se montre, mieux on écrit.

FERRANTE : Vingt années constituent une longue période, et les raisons de la décision que j’ai prise en 1990, lorsque nous avons affronté pour la première fois mon refus de participer au rituel qui accompagne la publication d’un livre, se sont modifiées. À l’époque, j’étais effrayée par la perspective de devoir sortir de ma coquille : ma timidité et mon désir d’intangibilité l’emportaient. Par la suite, mon hostilité envers les médias, due à la faible attention qu’ils accordent aux livres en soi, ainsi qu’à leur tendance à favoriser un texte essentiellement lorsque l’auteur possède un prestige déjà enraciné, s’est accentuée. Il est surprenant, par exemple, que les écrivains et les poètes italiens les plus appréciés possèdent une renommée universitaire, qu’ils soient engagés à un haut niveau dans l’édition, ou dans d’autres domaines prestigieux. Comme si la littérature n’était pas capable de manifester le sérieux de ses intentions à travers les textes, mais qu’elle ait besoin de fournir des lettres de créance « extérieures » pour témoigner de la qualité des œuvres. On observe le même phénomène en dehors de l’université et de l’édition, avec la contribution littéraire des hommes politiques, journalistes, chanteurs, acteurs, metteurs en scène et présentateurs de la télévision. Dans ce cas aussi, les œuvres ne trouvent pas en elles-mêmes l’autorisation d’exister, elles ont besoin d’un laissez-passer qui découle du travail accompli dans d’autres secteurs. « Je me suis occupé avec succès de ceci et de cela, j’ai acquis un public, *par conséquent* j’ai écrit et publié un roman. » Le système médiatique accorde une grande importance à ce lien. Ce n’est pas le livre qui compte, mais l’aura de celui qui l’écrit. Si l’aura existe et si les médias la renforcent, l’édition est heureuse de

vous ouvrir ses portes et le marché est ravi de vous accueillir. Si elle n'existe pas et que le livre se vend miraculeusement, les médias *inventent* un auteur-personnage en amorçant un mécanisme où celui qui écrit ne vend plus seulement son ouvrage, mais sa propre personne, son image.

SANDRA : Tu disais que les raisons de ton choix de l'ombre avaient un peu changé.

FERRANTE : Témoigner contre le protagonisme que les médias imposent de façon obsédante m'intéresse encore. Ce protagonisme non seulement amoindrit le rôle des œuvres dans tous les secteurs des activités humaines, mais désormais règne partout en maître. Rien ne peut fonctionner, semblerait-il, sans protagonistes médiatiques. Et pourtant il n'y a pas de produit, fruit d'une tradition, de multiples compétences et d'une sorte d'intelligence collective, que le protagoniste – le protagoniste, attention, non l'individu, non le singulier, dont la fonction est fondamentale – plonge abusivement dans l'ombre. Ce qui a perduré, dans ma longue expérience d'effacement, c'est la liberté de création que celle-ci m'a offerte. Je voudrais revenir ici sur l'écriture en soi. Savoir que mon livre, une fois achevé, accomplira son parcours sans jamais être accompagné de ma personne physique, savoir que l'individu concret, défini, que je suis n'apparaîtra pas à côté du volume imprimé comme s'il était un petit chien dont on se sent la maîtresse, m'a dévoilé des aspects de l'écriture évidents, bien sûr, auxquels je n'avais cependant jamais songé. J'ai eu l'impression d'avoir libéré les mots de ma personne.

EVA : Veux-tu dire par là que tu avais l'impression de t'autocensurer ?

FERRANTE : Non, l'autocensure n'a rien à voir là-dedans. J'ai longtemps écrit sans vouloir publier ni soumettre mes textes à qui que ce soit, et cela a constitué un bon apprentissage contre l'autocensure. J'en fais plutôt un problème de potentialité de l'écriture. Selon Keats, le poète est tout et rien, il n'est pas lui-même, il n'a pas de moi, il n'a pas d'identité, il est la moins poétique des choses qui existent. En général, on lit la lettre qui renferme ces affirmations comme l'énonciation d'un mimétisme esthétique. J'y vois pour ma part une

articulation à l'intérieur de laquelle l'auteur se sépare hardiment de son écriture, comme s'il disait : l'écriture est tout et je ne suis rien, adressez-vous à elle, pas à moi. C'est une prise de position explosive. Keats distingue le poète de son art, il qualifie le premier de non poétique, il lui nie une identité en dehors de l'écriture. Il me semble fondamental de se le rappeler aujourd'hui. Soustraire l'auteur – ainsi que les médias l'entendent – au fruit de son écriture met en évidence une sorte de nouvel espace créatif qui exige une attention technique. À partir des *Jours de mon abandon*, j'ai cru comprendre que le vide créé par mon absence, du point de vue des médias, se comblait en écrivant.

EVA : Pourrais-tu être plus explicite ?

FERRANTE : Je vais essayer de le dire du point de vue des lecteurs, que Meghan O'Rourke a bien résumé dans le *Guardian*. Elle a distingué avec clarté les effets de cette expérience d'écriture. « *Our relationship to her*, a-t-elle souligné en parlant de la relation entre le lecteur et l'auteur qui choisit de se séparer radicalement de son livre, *is like that which we have with a fictional character. We think we know her, but what we know are her sentences, the patterns of her mind, the path of her imagination.* » Cela semble peu, mais c'est énorme à mes yeux. Aujourd'hui, on estime naturel que l'auteur soit un individu déterminé, inévitablement hors du texte, et qu'il faille s'adresser à lui, connaître tout de sa vie plus ou moins banale, pour en savoir plus long sur ce que nous lisons, pour mieux comprendre ses œuvres. Pourtant, il suffit de soustraire cette individualité au public pour que le phénomène qu'a souligné Meghan O'Rourke se produise. Nous nous rendons compte que le texte est plus riche qu'on ne l'imagine. Il s'est approprié la personne qui écrit, et cette personne est là, elle se manifeste sous un jour qu'elle ignorait elle-même. Quand on s'offre au public en tant que pur et simple acte d'écrire – la seule chose qui importe vraiment en littérature –, on devient une partie inextricable du roman ou des vers, de la fiction. Voilà ce sur quoi j'ai travaillé au fil des ans, avec une conviction croissante, en particulier dans *L'amie prodigieuse*. La vérité d'Elena Greco, personnage bien différent de moi, dépend de la vérité avec laquelle mon écriture la crée et donc de la vérité avec laquelle je parviens à mettre au point mon écriture.

SANDRO : Les médias se hâtent de combler par des commérages le vide que tu laisses, tandis que les lecteurs le combleront à juste raison en lisant et en trouvant dans le texte ce dont ils ont besoin. C'est ce que tu veux dire ?

FERRANTE : Oui. Mais je veux dire aussi que, dans ce cas, le devoir de l'écrivain s'enrichit. S'il y a un vide – dans les rites sociaux et les rites médiatiques – que j'appelle par convention Elena Ferrante, moi, Elena Ferrante, je peux et dois faire en sorte – j'y suis obligée par ma curiosité de romancière, par mon désir de me mettre à l'épreuve – que ce vide soit comblé *dans le texte*. Comment ? En fournissant au lecteur les éléments nécessaires pour qu'il me distingue de la narratrice que j'appelle Elena Greco, tout en me sentant présente et vraie dans l'histoire d'Elena et de Lila, dans l'agencement que j'imprime aux mots afin qu'ils soient vivants et authentiques. L'écrivain, qui n'existe pas à l'extérieur du texte, s'offre à l'intérieur du texte, *s'ajoute consciemment* à l'histoire, œuvrant de façon à être plus vrai qu'il ne parviendrait à l'être sur les photos d'un magazine, lors d'une présentation en librairie, à un festival de la littérature, dans une émission de télévision, dans le spectacle des prix littéraires. Le lecteur passionné mérite d'être placé dans la situation de pouvoir déduire *aussi* la physionomie de l'auteure des mots, des violations grammaticales ou des articulations syntaxiques du texte, comme il en va pour les personnages, un paysage, un sentiment, une action lente ou rapide. Ainsi, l'écriture devient encore plus centrale aussi bien pour celui qui la produit (il faut s'offrir au lecteur avec la plus grande honnêteté) que pour celui qui en profite. C'est, semble-t-il, beaucoup mieux que de signer des exemplaires dans une librairie en les souillant de phrases de circonstance.

SANDRA : Tu disais que, plus que tout autre, *L'amie prodigieuse* t'a amenée à travailler sur les possibilités offertes par l'espace créatif que tu as engendré.

FERRANTE : Oui. Mais il y a d'abord eu l'expérience de *Poupée volée*. Si, dans mes deux premiers livres publiés, je craignais presque de me reconnaître dans l'écriture – surtout à travers l'usage du double registre auquel j'ai fait allusion –, avec ce troisième livre j'ai eu peur d'être allée trop loin, comme si je ne parvenais pas à maîtriser le monde de Leda selon l'usage des deux premiers romans. Je me suis



aperçue un peu tard que le vol de la poupée et la fascination que la mère de la fillette volée exerçait sur Leda étaient techniquement sans retour. Ces deux éléments – l'arrière-fond obscur de la relation mère-fille et une amitié en germe tout aussi obscure – m'amenaient à explorer plus à fond la relation compliquée qui se noue entre femmes. L'écriture faisait jaillir des choses indicibles, que j'effaçais le lendemain, car elles me paraissaient importantes, mais prises dans un filet verbal qui n'était pas à même de les porter. Leda s'empêtrait de plus en plus dans son acte – elle, une adulte, voler la poupée d'une fillette –, et je me noyais avec elle en écrivant. Je n'arrivais pas à nous sauver des eaux, comme je l'avais fait avec Delia et Olga. Le roman a fini par s'accomplir et je l'ai publié en proie à mille angoisses. Mais j'ai continué pendant des années à y penser, je sentais que je devais y revenir. Ce n'est pas un hasard si, au moment d'aborder *L'amie prodigieuse*, j'ai commencé par deux poupées et par une amitié naissante entre deux personnages féminins. Il y avait là, me semblait-il, quelque chose à articuler une nouvelle fois.

EVA : Passons alors à *L'amie prodigieuse*. La relation entre Lila et Elena ne semble pas inventée, elle ne semble même pas relatée selon des techniques habituelles, on dirait qu'elle coule tout droit de l'inconscient.

FERRANTE : Contrairement aux autres romans, *L'amie prodigieuse* n'a pas eu à se frayer un chemin à travers la *frantumaglia*, c'est-à-dire dans une foule de matériaux incohérents. J'ai eu dès le début l'impression, totalement nouvelle pour moi, que tout était déjà à sa place. Cela a peut-être dépendu de son lien avec *Poupée volée*. Dans ce livre, la figure de Nina, la jeune mère qui tranche sur le milieu de la Camorra dans lequel elle est insérée et qui, pour cette raison même, fascine Leda, possède déjà un ordre et une centralité qui lui sont propres. Et les premiers ensembles narratifs qui me sont venus à l'esprit ont certainement été la perte des deux poupées et la perte de la fillette. Mais il est inutile ici d'énumérer les liens plus ou moins conscients que je vois entre mes livres. Je me contenterai de dire que cette impression d'ordre, qui découlait sûrement de plusieurs occasions de récit, était nouvelle pour moi. Le thème même de l'amitié féminine n'est sans doute pas étranger, du moins sous certains aspects, à une amie dont j'ai parlé dans le *Corriere della Sera*, quelques années après sa mort :

c'est la première trace écrite de l'amitié de Lila et Lenù. Et puis j'ai une petite galerie particulière – des textes, par chance, inédits – de filles et de femmes ingouvernables, vainement réprimées par leurs hommes, par leur milieu, audacieuses mais éreintées, toujours à deux doigts de s'égarer dans leur *frantumaglia* mentale, qui se fondent dans la figure d'Amalia, la mère de *L'amour harcelant*. En y réfléchissant, je me dis qu'Amalia possède plusieurs caractéristiques de Lila, sa « délimitation » comprise.

EVA : Les lecteurs se reconnaissent facilement aussi bien dans Elena que dans Lila, malgré leurs caractères très différents. Comment l'expliques-tu ? Est-ce dû à l'écart qui les sépare ? Elles ont toutes deux de multiples facettes, mais tandis qu'Elena tend vers la plus grande des vraisemblances, Lila possède une sorte de vérité supérieure, elle semble faite d'un matériau plus mystérieux, creusé plus en profondeur et doté d'une valeur parfois symbolique.

FERRANTE : L'écart qui sépare Elena et Lila influe sur de nombreux choix de narration, qu'on peut cependant tous ramener à la condition féminine en mutation qui est au centre du roman. Par exemple, le rôle de la lecture et des études. Elena est très disciplinée, elle se dote avec empressement des instruments dont elle a tour à tour besoin, elle relate son parcours d'intellectuelle avec une fierté maîtrisée, elle montre qu'elle s'occupe intensément du monde et remarque que Lila est restée en arrière ; mieux, elle insiste beaucoup sur la façon dont elle l'a distancée. Mais, de temps en temps, son récit se brise et Lila apparaît bien plus active qu'Elena, surtout plus féroce – je dirais même plus basement, plus viscéralement – engagée. Pour se dérober ensuite, laisser le champ libre à son amie, demeurer la victime de ce qui la terrifie le plus, se retirer, disparaître. Ce que tu as qualifié d'écart est une oscillation inhérente à la relation des deux personnages et à la structure même du récit de Lenù. C'est cet écart qui offre aux lectrices essentiellement – mais aussi aux lecteurs, je crois – la possibilité de s'identifier aussi bien à Elena qu'à Lila. Si les deux amies obéissaient au même rythme, l'une serait le double de l'autre, elles se manifesteraient à tour de rôle comme une voix secrète, une image dans le miroir, ou autre chose. Mais il n'en est pas ainsi, le rythme se brise dès le début, et ce n'est pas seulement Lila, mais aussi Lenù, qui engendrent l'écart. Quand le rythme de Lila n'est plus tenable, le

lecteur s'agrippe à Lenù. Mais si Lenù fait une embardée, il s'en remet à Lila.

SANDRA : Tu as évoqué la disparition. C'est un de tes thèmes récurrents.

FERRANTE : Je le crois, ou plutôt j'en suis sûre. Il est lié au fait d'être rejeté, mais aussi de se rejeter. C'est un sentiment que je connais très bien, que toutes les femmes, je pense, connaissent. Chaque fois que jaillit une partie de soi-même qui ne correspond pas au canon féminin, on sent que cette partie plonge dans l'embarras sa personne et les autres, et par conséquent qu'il importe de l'escamoter au plus vite. Quand on possède une nature combative, comme Amalia, comme Lila, quand on n'accepte pas, quand on refuse de céder, la violence survient. La violence a un langage significatif : « casser la gueule », « démolir la façade ». Tu vois ? Ce sont des expressions qui renvoient à la manipulation forcée de l'identité, à son anéantissement. Soit vous m'obéissez, soit je vous fais changer par la force, jusqu'à ce que mort s'ensuive.

EVA : Mais on s'anéantit également. Amalia s'est peut-être suicidée. Et Lila est introuvable. Pourquoi ? Est-ce une capitulation ?

FERRANTE : Il existe de nombreuses raisons pour disparaître. Oui, la disparition d'Amalia et celle de Lila sont peut-être une capitulation. Mais elles sont aussi le signe de leur irréductibilité, je crois. Je n'en suis pas certaine. Quand j'écris, j'ai le sentiment d'en savoir très long sur mes personnages, puis je découvre que j'en sais beaucoup moins que mes lecteurs. Ce qui est extraordinaire, dans les mots, c'est qu'ils se passent constitutionnellement de votre présence et, sous de nombreux aspects, des intentions dans lesquelles vous les avez employés. La voix fait partie de votre corps, la présence lui est nécessaire, vous parlez, dialoguez, vous corrigez, fournissez des explications supplémentaires. En revanche, l'écriture, une fois fixée sur un support, est autonome, elle a besoin d'un lecteur, non de vous. Voilà, vous déposez votre acte d'écriture, pour ainsi dire, et vous partez. S'il le veut, le lecteur règle ses comptes avec la façon dont vous avez agencé les mots. Amalia, par exemple, est filtrée par l'écriture de Delia, et le lecteur doit donc démêler l'écheveau de la fille pour essayer de démêler celui de la mère. L'enchâssement de Lila à

l'intérieur du récit de Lenù est encore plus compliqué : la trame, le tissu narratif de leur amitié, est très élaborée. Oui, la relation Delia-Amalia est peut-être à l'origine de la relation Lenù-Lila. Les livres glissent l'un dans l'autre à l'insu de leurs auteurs, une expérience d'écriture alimente une nouvelle expérience et la renforce. Ainsi, une figure de l'enfance, une femme qui a déraillé, est centrale dans *Les jours de mon abandon*, où elle porte le surnom de « pauvrete ». Eh bien, je m'aperçois maintenant que la pauvrete se réincarne en Melina, un personnage de *L'amie prodigieuse*. C'est cette continuité, somme toute inconsciente, entre de nombreuses expériences d'écriture éditées et inédites qui m'a probablement donné l'impression de disposer, avec *L'amie prodigieuse*, d'une histoire simple. Contrairement à ce qui est arrivé avec les autres livres, qui découlaient d'une brusque sélection de nombreux éclats que j'avais à l'esprit, il m'a semblé que tout était prêt et que je savais déjà comment m'y prendre.

SANDRO : Quel rapport entretiens-tu avec l'intrigue ? Et en quelle mesure celle de *L'amie prodigieuse* s'est-elle modifiée en cours de route ?

FERRANTE : L'intrigue est ce dont j'ai besoin pour passionner le lecteur et ma propre personne. Pour cette raison même, c'est le fil de l'écriture qui la tisse. Elle naît en grande partie pendant que j'écris, toujours. Je sais, par exemple, qu'Olga va rester enfermée chez elle sans téléphone, avec son bébé malade, sa fille et son chien empoisonné. Mais je ne sais pas ce qui va se produire au moment où la situation démarre. L'écriture m'entraîne – et il faut qu'elle m'entraîne sérieusement, c'est-à-dire qu'elle me soulève, qu'elle m'agite – depuis l'instant où la porte refuse de s'ouvrir jusqu'à l'instant où elle s'ouvre, comme si elle n'avait jamais été fermée. Bien entendu, je bâtis des hypothèses de développement, avant et pendant la phase d'écriture, mais je les conserve dans mon esprit, vagues et prêtes à s'évaporer pendant que l'histoire se déroule. Certaines, par exemple, perdent consistance pour le simple motif que, incapable de résister, je les raconte à une amie. Le récit oral consume tout sur-le-champ : le développement en question avait beau être remarquable, j'ai soudain l'impression qu'il ne vaut plus la peine de le mettre par écrit. Cependant, dans le cas de Lila et Lenù, la trame s'est articulée avec naturel, j'ai rarement changé de route.

SANDRA : Certains de tes romans ont l'allure de thrillers, puis ils deviennent des histoires d'amour ou autre chose.

FERRANTE : Naturellement, intrigue signifie genres littéraires, et ici le discours se complique. Je me sers d'intrigues, oui, mais – je dois le dire – je ne parviens pas à respecter les règles des genres : le lecteur qui me lirait, persuadé que je lui offre un thriller ou une love story, ou un roman d'apprentissage, serait sûrement déçu. Ce qui m'intéresse, c'est le fil des événements, raison pour laquelle j'évite les cages et leurs règles figées, quelles qu'elles soient. Dans *L'amie prodigieuse*, l'intrigue a traversé tous les espaces de ce type, mais sans s'embourber ; mieux, en progressant sans haltes ni revirements. Et pourtant la rédaction s'est étendue sur des années, non sur des mois. Ce qui naissait, tandis que j'écrivais, a résisté grosso modo jusqu'à la publication.

SANDRO : Malgré tout, *L'amie prodigieuse* est un livre très complexe, difficile à concevoir et à écrire.

FERRANTE : Peut-être, mais j'insiste : ce n'est pas l'impression que j'ai eue au début. Quand je me suis lancée dans sa rédaction, il y a près de six ans, je savais clairement ce que je raconterais : une amitié qui commence par le jeu perfide des poupées et qui se termine par la perte d'une fille. J'envisageais un roman plus ou moins de la même longueur que *L'amour harcelant* ou *Poupée volée*. Par conséquent, il n'y a pas eu de phase pendant laquelle je cherchais le noyau de l'histoire. Dès le début, j'ai eu le sentiment que l'écriture coulait.

EVA : Qu'est-ce qui distingue une écriture qui coule d'une écriture qui ne coule pas ?

FERRANTE : L'attention que j'accorde à chaque mot, à chaque phrase. Dans certains de mes textes, non publiés, le souci de la forme était si élevé que je n'arrivais pas à poursuivre tant que chaque ligne ne me paraissait pas parfaite. Quand c'est le cas, la page est belle, mais la narration est fausse. Je veux insister sur ce point, c'est une chose que je connais bien : le roman avance, il me plaît et, en général, je l'achève. Mais ce n'est pas le fait de raconter qui me donne du plaisir. Le plaisir – je le découvre vite – se concentre dans l'obsession de bien m'exprimer, de polir les phrases de façon maniaque. Je dirais même

que plus je fais attention à la phrase, moins l'histoire jaillit facilement. L'état de grâce commence quand l'écriture se concentre sur le seul souci de ne pas égarer l'histoire. Avec *L'amie prodigieuse*, cela s'est produit tout de suite et cela a duré. Les mois passaient, et le récit progressait rapidement, je ne relisais même pas ce que j'avais écrit. Pour la première fois, dans mon expérience, la mémoire et l'imagination me fournissaient une quantité de plus en plus conséquente de matériaux qui, au lieu de se presser dans l'histoire, me brouillant les idées, s'y disposaient en une sorte de cohue tranquille, au service des nécessités croissantes de la narration.

EVA : Dans cet état de grâce, l'écriture jaillit sans corrections ni remaniements, c'est cela ?

FERRANTE : Non, pas l'écriture, mais le récit oui. Cela arrive quand on a du vacarme dans la tête et qu'on continue à écrire comme sous la dictée, y compris quand on fait les courses, qu'on mange et qu'on dort. L'histoire donc – tant qu'elle veut se dérouler – n'a pas besoin de réorganisation. Tout au long des mille six cents pages de *L'amie prodigieuse*, je n'ai pas une seule fois senti la nécessité de remanier événements, personnages, sentiments, tournants, retournements. Et pourtant – je m'en étonne moi-même, étant donné l'ampleur de l'histoire et le nombre de personnages qui se développent sur une longue durée – je n'ai jamais recouru à des notes, des chronologies ou des schémas. Je dois préciser toutefois que ce n'est pas exceptionnel, j'ai toujours détesté le travail préparatoire. Quand je m'y sou mets, je perds toute envie d'écrire, j'ai l'impression que je ne pourrai plus me surprendre ni me passionner. Tout se déroule donc dans ma tête et, en substance, à l'instant même où j'écris. Vient ensuite le moment où j'éprouve le besoin de reprendre mon souffle. Alors je m'arrête, je relis et travaille avec plaisir à la qualité de l'écriture. Mais, tandis que, dans mes livres précédents, cela se produisait au bout de trois ou quatre pages, tout au plus de dix, c'est arrivé pour *L'amie prodigieuse* au bout de cinquante, voire cent pages rédigées sans jamais les relire.

EVA : Tu sembles attribuer au soin de la forme une valeur ambiguë, tantôt positive, tantôt négative pour le récit.

FERRANTE : Oui. Le beau style, du moins dans mon expérience, peut devenir une obsession qui dissimule des problèmes plus complexes : le

récit ne marche pas, je n'arrive pas à trouver le mot juste, je doute de mes capacités de romancière. Quand l'écriture ne se soucie que de faire jaillir l'histoire, les choses sont totalement différentes. C'est là que réside la joie d'écrire. J'ai la certitude que le récit est en bonne voie et qu'il s'agit juste de le laisser couler de mieux en mieux.

SANDRA : Que fais-tu dans ce second cas ?

FERRANTE : Je relis de temps en temps et intervins surtout pour effacer ou ajouter. Mais cette première lecture n'a rien à voir avec la révision méticuleuse du texte, qui n'interviendra qu'une fois l'histoire achevée. Il y aura alors de nombreuses rédactions et corrections, remaniements, ajouts jusqu'à ce que le manuscrit soit prêt pour l'impression. Au cours de cette phase, je suis sensible aux moindres détails du quotidien. Je remarque un effet de lumière et je le note. Je vois une petite plante sur une pelouse et j'essaie de ne pas l'oublier. J'établis des listes de mots, je marque des phrases entendues dans la rue. Je travaille beaucoup, y compris sur les épreuves ; au dernier moment, tout peut échouer dans le roman, devenir la tesselle d'un paysage, le second terme d'une ressemblance, une métaphore, un nouveau dialogue, l'adjectif insolite, sans être excentrique, que je cherchais. Mais la première lecture n'est qu'un repérage. Je prends possession de ce que j'ai écrit, je me débarrasse des redondances, j'enrichis ce qui me semble esquissé et surtout je m'engage sur les chemins que le texte lui-même me suggère désormais.

SANDRA : Veux-tu dire qu'il y a une phase lors de laquelle l'existence du texte détermine davantage le roman, l'enrichit ?

FERRANTE : Oui, en substance. Disposer d'un certain nombre de pages, alors qu'il n'y avait rien auparavant, est un soulagement. Quoique dans leur pure et simple association de signes les mots et les phrases sont un matériau sur lequel on peut à présent agir avec toute l'habileté dont on est capable. Les lieux sont des lieux, les personnes sont des personnes, ce qu'elles font ou ne font pas est là, se produit. Et, à la révision, tout cela demande à être perfectionné, à être de plus en plus vivant et vrai. Je commence donc une relecture en réécrivant. Cette lecture-réécriture est agréable. C'est au cours de cette phase-là, je dois le dire, que l'habileté me semble entrer vraiment en scène. C'est comme une seconde vague, mais moins pressée, moins

impatiente, et toutefois – si les pages ne me déçoivent pas – encore plus impliquée.

SANDRA : Retournons à *L'amie prodigieuse*. Qu'est-il arrivé de nouveau, par rapport à tes expériences précédentes ?

FERRANTE : Beaucoup de choses. Premièrement, je n'avais jamais envisagé, au cours de mon expérience précédente, d'écrire un roman aussi long. Deuxièmement, je ne me croyais pas capable de faire peser sur la vie des personnages, de façon aussi articulée, une époque historique vaste et remplie de changements. Troisièmement, par agacement personnel, j'avais toujours exclu l'idée de me pencher sur l'ascension sociale, sur la conquête d'un point de vue culturel et politique, sur l'instabilité des convictions acquises, sur le poids des origines de classe, un poids qui non seulement ne disparaît pas, mais ne s'allège pas vraiment. Mes thèmes de prédilection et mes capacités me semblaient d'une tout autre nature. Et pourtant je me suis rendu compte que le roman n'entendait pas en rester là : le temps historique s'est écoulé avec naturel à l'intérieur des gestes, pensées et choix de vie des personnages, sans jamais prétendre occuper l'espace extérieur, comme un arrière-fond détaillé ; j'ai découvert que mon agacement pour la politique et la sociologie dissimulait le plaisir – oui, j'ai bien dit le plaisir – de raconter une sorte d'extranéité-inclusion féminine.

EVA : Extranéité et inclusion par rapport à quoi ?

FERRANTE : Je sentais Elena et Lila étrangères à l'Histoire avec tout son cortège politique, social, économique, culturel, et pourtant incluses presque par inadvertance dans chaque parole ou geste. Cette extranéité-inclusion échappait à tout schéma et me semblait difficile à raconter, raison pour laquelle, comme d'habitude, je me suis décidée à le faire. Je voulais que le temps historique soit un arrière-fond d'une très faible définition, mais qu'il en jaillisse des changements qui bouleversaient leurs vies, des incertitudes, des décisions, des gestes, un langage. Naturellement, si j'avais eu l'impression, fût-elle minime, d'adopter une fausse tonalité, je me serais arrêtée. Mais l'écriture a continué de couler et j'ai presque toujours eu la certitude – à tort ou à raison – que le ton tenait la route, qu'il donnait aux petits événements de *L'amie prodigieuse* cette vérité qui rend les grands événements moins banals.



SANDRA : Et l'amitié féminine ? Aujourd'hui tout le monde admet qu'il n'y avait pas, avant *L'amie prodigieuse*, de tradition littéraire la concernant. Tu avais toi-même, dans tes livres précédents, brossé le portrait de femmes seules, sans amies vers lesquelles se tourner. Si Leda essaie de nouer une relation amicale avec Nina, une fois à plage – ainsi que tu le faisais remarquer –, elle est partie seule en vacances, comme si elle n'avait pas d'amies.

FERRANTE : Tu as raison. Delia, Olga et Leda affrontaient leurs aventures sans jamais demander de l'aide ou du soutien à d'autres femmes. Seule Leda finit par briser son isolement et par établir une relation d'affinité avec une de ses semblables. Mais elle effectue un geste qui prive d'avenir son besoin d'amitié. Elena, en revanche, n'est jamais vraiment seule, son histoire et celle de son amie d'enfance sont étroitement entrelacées.

SANDRA : À bien y réfléchir, Lila accomplit dans son enfance un geste tout aussi grave et elle porte ce choix toute sa vie.

FERRANTE : C'est vrai. Mais avant d'affronter ce thème, nouveau pour moi, des deux héroïnes et de leur amitié, laisse-moi souligner un certain nombre de caractéristiques qui demeurent immuables de livre en livre. Les quatre histoires sont racontées à la première personne, or – j'y ai déjà fait allusion –, dans aucune d'elles je n'ai imaginé la narratrice sous la forme d'une voix. Delia, Olga, Leda, Elena écrivent, ont écrit ou sont en train d'écrire. J'insiste sur ce point : les quatre héroïnes ont été conçues non comme des premières, mais comme des troisièmes personnes qui ont laissé ou laissent un témoignage écrit de ce qu'elles ont vécu. Nous autres femmes avons souvent l'habitude, dans nos moments de crise, de chercher un apaisement dans l'écriture. Il s'agit d'une écriture privée, destinée à maîtriser une forme de mal-être. Nous rédigeons alors des lettres ou remplissons des journaux intimes. Je suis toujours partie de cette assertion, de femmes qui se décrivent pour se comprendre. Mais cette assertion ne devient explicite, mieux, elle n'en vient à constituer une partie essentielle du développement narratif, que dans *L'amie prodigieuse*.

SANDRO : Pourquoi tiens-tu à souligner ce point ?

FERRANTE : Pour dire ceci : l'idée que mes figures de femmes

s'exprimaient à travers leur façon de se raconter par écrit m'a toujours donné une impression de vérité. Italo Svevo considérait que l'auteur doit le premier, avant même le lecteur, croire à l'histoire qu'il relate. En ce qui me concerne, je dois croire, plus qu'à l'histoire, à la façon – que sais-je ? – dont Olga ou Leda mettent leur expérience par écrit. C'est surtout la vérité de leur écriture qui m'entraîne. Et là, j'en viens à la seconde constante. Dans les quatre romans, la narratrice conserve une caractéristique de fond qui est totalement confiée à l'écriture. Delia, Olga, Leda, Lenù semblent savoir dans les moindres détails ce qu'elles ont à raconter. Mais plus l'histoire avance, plus elles se montrent à leur insu, ou presque, hésitantes, réticentes, indignes de confiance. Voilà, c'est sur ce point que j'ai le plus travaillé au fil des ans : obtenir un « moi » féminin qui, à travers le vocabulaire, la structure des phrases et l'oscillation des registres d'expression, manifeste des intentions solides, des pensées et des sentiments sincères tout en ayant des pensées, des sentiments et des actions répréhensibles. Bien entendu, l'absence d'hypocrisie était ce qui me tenait le plus à cœur : ma narratrice devait être sincère avec elle-même dans un cas comme dans l'autre, elle devait s'estimer honnête dans le calme comme dans la fureur, dans la jalousie, etc.

SANDRA : Des deux filles, c'est Elena qui possède ces caractéristiques de manière le plus explicite.

FERRANTE : Oui, et il ne pouvait en être autrement. Lenù décide, au cours des premières pages, d'empêcher son amie Lila de disparaître. Comment ? En écrivant. Elle entend consigner dans un récit tout ce qu'elle sait d'elle, comme pour la convaincre qu'il est impossible de s'effacer. Elena semble occuper, au début, une position de force, elle s'exprime comme si elle était vraiment capable de retenir son amie par l'écriture et de la ramener chez elle. En réalité, plus l'histoire avancera, moins elle parviendra à figer Lila.

EVA : Pourquoi ? Lenù découvre qu'elle ne pourra jamais ramener son amie à elle, pas même par le biais de l'écriture ?

FERRANTE : Nous en venons ici à la caractéristique de fond de l'écriture de Lenù. Elle est censée dépendre de celle de Lila. Nous ne savons pas grand-chose de ce que Lila écrit, mais nous savons très bien de quelle façon et en quelle mesure Lenù s'en sert. Les pages de *L'amie*

*prodigieuse* sont conçues comme le point d'arrivée de la longue influence que Lila a exercée sur son amie de deux manières distinctes : premièrement, à travers ce qu'elle a écrit et que Lenù a eu la possibilité de lire ; deuxièmement, à travers l'écriture dont Lenù, en diverses occasions, la croit capable et à laquelle elle essaie de s'adapter avec un sentiment permanent d'insatisfaction. Dans tous les cas, en tant qu'écrivain, Lenù est destinée à se remettre sans cesse en question. Le succès lui prouve qu'elle est douée, mais elle se sent inapte ; à preuve, Lila échappe de plus en plus à un récit censé la figer pleinement.

SANDRA : Mais puisque l'écriture de Lenù est, de fait, la tienne, ne mets-tu pas en scène de façon programmée ta propre inaptitude ?

FERRANTE : Je ne sais pas. Il est certain que, dès *L'amour harcelant*, j'ai orchestré une écriture insatisfaite de soi. L'écriture de Lenù non seulement affirme et raconte cette insatisfaction, mais suppose aussi qu'il existe une écriture plus puissante, plus efficace, que Lila connaît depuis toujours, pratique, et à laquelle elle-même n'a pas accès. Le mécanisme, je le répète, est le suivant : Lenù est un écrivain ; le texte que nous lisons lui appartient ; l'écriture de Lenù naît, comme tant d'autres choses, de son expérience, d'une sorte de rivalité secrète avec Lila ; de fait, Lila possède depuis toujours une écriture authentique et peut-être inimitable qui agit sur Lenù comme un aiguillon ; par conséquent, le texte que nous lisons conserve des traces de cet aiguillon ; bref, l'écriture de Lila est inscrite dans l'écriture d'Elena, qu'elle soit intervenue ou pas dans le texte. Voilà la synthèse. Mais il s'agit d'une fiction, naturellement, et cette fiction fait partie des nombreuses autres fictions qui composent le roman. C'est mon acte d'écrire, acte le plus impalpable et le moins réductible à une maîtrise quelconque, qui simule tout.

EVA : Quand tu parles de l'écriture fuyante de Lila, fais-tu allusion symboliquement à une écriture idéale, à une écriture à laquelle tu aspires alors même que tu écris ?

FERRANTE : Oui, peut-être, c'est certainement le cas pour Lenù. Étrangement, les écrivains tournent autour de l'acte d'écrire, puis finissent par s'y dérober, décrivant plus volontiers les rituels qui les aident à se mettre au travail que la fabrication de leur style. Je ne suis

pas en reste et, j'ai beau réfléchir depuis toujours à l'acte d'écrire, placer au centre de ces réflexions l'autosuffisance de l'écriture en m'exilant loin de mes livres, je n'ai pas grand-chose à dire. Je me contente alors de revenir à mon expérience et à Keats, à sa lettre à Woodhouse que j'ai déjà citée. Keats prétendait que la poésie ne réside pas dans la personne du poète, mais dans la composition des vers, dans la faculté de langage qui se matérialise en écriture. J'ai déjà évoqué, je crois, le fait que, pour moi, le récit fonctionne vraiment quand on a dans la tête le bruit stable de la *frantumaglia* qui l'a emporté sur tout le reste et qui exerce une pression stable afin de se transformer en roman. Dans ces moments-là, on est absent en tant qu'individu, en tant que personne, on n'existe que dans ce bruit et dans cette écriture, et c'est la raison pour laquelle on écrit et continue d'écrire, y compris quand on s'interrompt, y compris quand on s'occupe du quotidien, y compris quand on dort. L'acte d'écrire est le passage continu de cette *frantumaglia* de sons, d'émotions, de choses, au mot et à la phrase, au récit de Delia, d'Olga, de Leda, de Lenù. C'est un choix et une nécessité, un flux, comme de l'eau qui coule, mais aussi le résultat de recherches, l'acquisition de techniques, l'habileté, un plaisir et un effort artificiel du cerveau et du corps entier. Pour terminer, ce qui se fige sur la page est un organisme immatériel très composite, fait de moi qui écris et de Lenù, par exemple, des nombreuses personnes et choses qu'elle décrit, de la manière dont elle raconte et de la manière dont je la raconte, ainsi que de la tradition littéraire à laquelle je me rattache et de tout ce qui fait de l'écrivain la tesselle d'une intelligence créative collective – la langue telle qu'on la parle dans le milieu où nous sommes nés et avons grandi, les histoires orales qu'on nous a racontées, l'éthique que nous avons acquise, etc. –, c'est-à-dire le fragment d'une longue histoire qui amoindrit beaucoup notre fonction d'« auteurs » ainsi que nous l'appréhendons aujourd'hui. Est-il possible de faire de cet organisme immatériel un objet concrètement racontable, c'est-à-dire de mettre au point des techniques capables de le suggérer au lecteur, comme on le fait avec le vent, avec la chaleur, avec un sentiment, avec les événements qui composent l'intrigue ? Canaliser ce bruyant brisement qui occupe notre tête, explorer cette transformation en mot qui dure tant que dure le récit, telle est, je le crois, l'ambition secrète de tout individu se consacrant pleinement à l'écriture. Quand Keats disait que le poète n'a

pas d'identité, il voulait dire selon moi que sa seule véritable identité est celle de l'organisme immatériel qui respire dans son œuvre et qui se dégage pour le lecteur, certainement pas celle qu'on s'attribue a posteriori lorsqu'on dit : je suis une auteure, j'ai écrit ce livre.

SANDRA : Une dernière question. L'écriture de Lila est très présente dans le roman, elle influence Elena depuis l'enfance. Quelles sont ses caractéristiques ?

FERRANTE : Nous ne saurons jamais si les textes de Lila possèdent vraiment la puissance qu'Elena leur attribue. Nous savons plutôt qu'ils finissent par engendrer une sorte de modèle qu'Elena tentera de reproduire toute sa vie. Elle nous parle de ce modèle, mais ce n'est pas ce qui compte. Ce qui compte, c'est que, sans Lila, Elena n'existerait pas en tant qu'écrivain. Lorsqu'on écrit, on puise ses textes dans une écriture idéale qui demeure toujours devant nous, inaccessible. C'est un fantôme de l'esprit, insaisissable. Par conséquent, la seule trace qui reste du style de Lila est l'écriture de Lenù.

*Cette interview – une longue conversation avec Sandra Ozzola, Sandro Ferri et Eva Ferri – a paru sous une forme plus soignée au printemps 2015 dans The Paris Review (États-Unis) sous le titre « Elena Ferrante, Art of Fiction N° 228 ». Le texte publié ici est sous de nombreux aspects moins structuré et plus long. Celui de The Paris Review comporte l'introduction suivante :*

Pour cette longue conversation, nous avons retrouvé Elena Ferrante dans la ville même de *L'amie prodigieuse*. C'était un soir, il pleuvait et il faisait chaud : nous avions d'abord envisagé de voir le quartier de Lina et de Lenù, puis de nous promener sur le bord de mer, mais Elena a changé d'avis. Elle a déclaré que les lieux imaginaires se visitent dans les livres et qu'il est difficile de les reconnaître dans la réalité : ils sont décevants, ils paraissent faux. Nous nous sommes aventurés sur la promenade du bord de mer, mais le temps nous a obligés à nous réfugier dans le hall de l'hôtel Royal, juste en face de Castel dell'Ovo.

De là – au sec –, nous avons tout de même pu lorgner de temps à autre le va-et-vient de la rue et imaginer les personnages qui ont longtemps occupé notre imagination et nos cœurs. Nous étions

trois à mener l'interview, nous deux éditeurs, Sandro et Sandra, ainsi que notre fille Eva, bref, les Ferri au complet. Nous n'avions pas l'obligation de nous voir à Naples, cependant Elena, venue résoudre en ville quelques problèmes familiaux, nous avait invités, et nous en avons profité pour y fêter la fin de *L'amie prodigieuse*. Notre conversation a duré jusque tard dans la nuit, elle s'est poursuivie le lendemain au déjeuner (coques), et plus tard à Rome, chez nous (thé et tisanes). Quand elle s'est achevée, nos carnets respectifs étaient remplis de notes. Nous les avons comparés et avons réorganisé le matériau selon les indications d'Elena, essayant de composer nos visions sans trahir la vérité de notre conversation. Voici le résultat.

*Les gens excessifs*

Réponses aux questions de Gudmund Skjeldal

SKJELDAL : Il paraît que les gens prennent des congés maladie pour pouvoir lire vos romans. Ils se promènent, la tête dans les nuages, comme drogués : parviendrai-je à lire un peu d'Elena Ferrante pendant que je fais la queue, ou aux toilettes ? Ils en oublient leurs enfants, ou leur femme. Mesurez-vous l'effet que vous avez sur vos lecteurs ? Cela ne vous donne-t-il pas envie de les connaître, de participer à des présentations ou d'assister à des festivals, comme les autres auteurs ?

FERRANTE : Je suis heureuse que mes livres établissent une relation intense et durable avec les lecteurs. Cela semble prouver que je leur ai donné tout ce qui leur était nécessaire et qu'ils n'ont vraiment plus besoin de moi. Si je les accompagnais maintenant dans le monde, j'aurais l'impression d'être une de ces mères qui ne quittent pas d'une semelle leurs enfants devenus adultes, prennent la parole à leur place, à n'importe quelle occasion, et tissent leurs louanges d'une manière gênante.

SKJELDAL : Le deuxième tome de *L'amie prodigieuse* vient de sortir en Norvège, et j'hésite à attendre la splendide traduction de Kristin Sørdsdal, en mars de l'année prochaine, ou à acheter le deux derniers tomes en anglais. Suivez-vous le travail de vos traducteurs ? Ont-ils la possibilité de vous consulter, comme les traducteurs le font souvent

avec les auteurs ?

FERRANTE : Les traducteurs écrivent et je leur réponds. Parfois cela me prend beaucoup de temps. J'aime les aider à trouver des solutions à leurs questions.

SKJELDAL : Quand j'ai parlé à mon fils de neuf ans de votre livre, il a été surpris par votre décision de ne pas apparaître en public : d'après lui, tout le monde veut être célèbre. Qu'en disent vos filles ? Comprennent-elles ce choix ?

FERRANTE : Mes filles et moi avons conclu un pacte il y a longtemps : j'ai le droit de faire tout ce dont j'ai envie, à l'exception de ce qui pourrait les remplir de honte. J'ignore si j'ai toujours respecté cet accord. Ce qui est certain, c'est qu'elles ont apprécié et qu'elles apprécient mon rejet du protagonisme et du succès à tout prix. Pour les enfants, les parents sont toujours encombrants. Ceux qui se font trop remarquer le sont de façon intolérable.

SKJELDAL : La tétralogie parle de deux filles – puis femmes –, Lila et Elena. Aurais-je tort de croire qu'elles ne comprendraient pas, elles, votre choix de l'anonymat ? Elles rêvent de fuir Naples, de devenir riches et célèbres – et, si possible, libres.

FERRANTE : Elena dirait qu'elle envie mon choix, avant de poursuivre sa propre route. Lila le trouverait insuffisant et me demanderait de renoncer aussi à écrire ces réponses. Pour ma part, je me suis libérée depuis longtemps de mon désir de célébrité. Mais je tiens énormément à la célébrité que Lila et son amie se conquièrent dans l'esprit des lecteurs.

SKJELDAL : Il y a dans *L'amie prodigieuse* une empreinte féminine très nette : on la remarque dans la lutte que les deux femmes mènent contre la tradition et dans leur façon de se sentir humiliées par les hommes. Pourtant, vos livres m'ont fait réfléchir sur les amitiés masculines, sur mon engagement et sur la compétition qui règne entre hommes. Je parviens à m'identifier davantage aux deux héroïnes qu'aux figures masculines de ces romans. Y a-t-il eu des changements importants dans la culture machiste de Naples depuis les années cinquante et soixante ?

FERRANTE : Les hommes ont beaucoup changé à Naples et dans le



monde entier, comme nous autres femmes, du reste. Mais il faudrait réfléchir à la profondeur de ces changements. Chez bon nombre des personnages masculins et féminins de mon livre, les changements sont superficiels et la régression est toujours possible. Le problème, c'est que les mutations réelles se font sur la longue durée, alors que la vie nous heurte tout de suite, avec ses contradictions.

SKJELDAL : Les dynamiques qui sous-tendent l'amitié d'Elena et Lila sont magistralement décrites, à travers leur relation étroite mais compétitive, leur désir de dépendance réciproque et d'éloignement. Je n'ai rien trouvé de semblable dans mes lectures précédentes. Pour décrire cette amitié, vous êtes-vous inspirée de *topoi* ou avez-vous voulu sonder de nouveaux terrains littéraires ?

FERRANTE : La réalité des faits, à laquelle nous nous en remettons comme si elle était simple et linéaire, est, j'en suis persuadée, un enchevêtrement inextricable que la littérature a le devoir de pénétrer sans schématisme de facilité. Explorer une amitié extrêmement désordonnée entre deux femmes m'a appris à repousser toute idéalisation littéraire et toute tentation édifiante.

SKJELDAL : J'ai lu dans une interview que le roman le plus significatif, pour vous, a été *Mensonge et sortilège* d'Elsa Morante. Pouvez-vous nous expliquer pourquoi ?

FERRANTE : Ce livre m'a permis de découvrir qu'une histoire entièrement au féminin – faite de désirs, d'idées et de sentiments féminins – pouvait être captivante et posséder à la fois une grande dignité littéraire.

SKJELDAL : On est tenté d'interpréter l'influence que vous accordez aux amis, aux frères et aux sœurs dans le développement personnel de vos personnages comme une rébellion contre les figures parentales de la littérature (je pense, par exemple, à l'œuvre du Norvégien Karl Ove Knausgård). Bien que cela ne soit pas dit ouvertement, peut-on parler d'un correctif apporté à la psychologie freudienne ?

FERRANTE : Je l'ignore. Il est impossible d'écarter les figures parentales, et elles jouent dans mes livres un rôle important, en particulier les mères. Mais les frères, les sœurs et les amis ne sont pas en reste. Comment fabriquons-nous leur image ? Difficile à dire.

Frères, sœurs et amis nous apparaissent extraordinairement proches, pourtant ils demeurent l'Autre, jamais réductible à notre personne, jamais totalement fiable, et donc par intermittence dangereux, traître. Ils constituent un petit monde dans lequel nous jouons sans courir les grands risques qui nous attendent parmi les étrangers du monde adulte. Parfois nous avons recours à eux pour reprendre haleine, pour avoir le sentiment d'être compris. Plus souvent, pour laisser déborder nos frustrations et nos fureurs, comme s'ils étaient la cause première d'une interminable déception.

SKJELDAL : Parvenez-vous à comprendre Lila, une fille qui se marie trop jeune sans nécessité, à la fois gentille et méchante, qui absorbe l'énergie de toute chose, mais qui colore pourtant l'existence d'Elena ? L'avez-vous conçue comme une figure extravagante, peut-être nietzschéenne, puisqu'elle personnifie la force dionysiaque dans le monde, et bâti Elena comme une femme plus rationnelle ?

FERRANTE : J'ai toujours subi le charme des êtres excessifs dans toutes leurs manifestations. Lila ressemble beaucoup à une de mes amies, décédée il y a quelques années. Elle n'avait rien de dionysiaque. Elle comptait parmi ces êtres curieux de tout, qui excellent dans tous les domaines sans effort apparent, jusqu'à ce qu'ils s'ennuient et passent avec enthousiasme à autre chose. J'ai tenté de raconter le sillage d'incomplétude effervescente que ces intelligences multiformes, impossibles à définir, laissent derrière elles.

SKJELDAL : Si j'étais scénariste, je serais ravi de pouvoir travailler sur ces quatre romans : plusieurs de vos livres précédents ont été adaptés au cinéma. Lorsque vous écrivez, concevez-vous des scènes, ou préférez-vous vous concentrer sur les phrases bien écrites ? En admettant qu'il soit possible de séparer ces deux aspects.

FERRANTE : Selon Chklovski, nous ignorons ce qu'est l'art, mais nous le réglementons de façon insidieuse. Des frontières sont fixées, des règles établies. Selon une de ces règles, les maléfices du cinéma et de la télévision troublent la ciselure des phrases, empoisonnent la littérature. Et pourtant l'écrivain a le devoir, au nom de la littérature justement, de fréquenter tous les langages et de tous les violer, si nécessaire. Je n'ai jamais travaillé pour le cinéma ou pour la télévision, mais je suis une spectatrice assidue depuis longtemps et,

quand j'écris, j'ai recours aux films comme aux tableaux, comme à tout ce qui gît dans les grands entrepôts de la tradition artistique. La littérature s'assèche lorsqu'elle élève des cloisons séparatrices.

SKJELDAL : J'aimerais vous avouer, si vous le permettez, que la liste des personnages présente au début de chaque tome m'a irrité et désarçonné. On a l'impression d'avoir affaire aux personnages ou aux acteurs d'une comédie. Le lecteur a-t-il vraiment besoin de cette aide, dans un texte aussi limpide ?

FERRANTE : Cette liste détaillée existe, parce que les quatre tomes, même s'ils composent une histoire unique, sont sortis à un an d'intervalle l'un de l'autre. Elle était donc censée servir d'aide-mémoire au lecteur. Mais elle n'est plus nécessaire, maintenant que le roman est disponible de la première à la dernière ligne, et il est probable qu'elle sera éliminée dans une édition définitive.

SKJELDAL : On dit souvent – peut-être un peu trop – que le roman est mort. Knausgård, par exemple, est parvenu à ensorceler le monde entier en présentant la réalité nue et crue. Vous avez démontré, quant à vous, avec votre *Bildungsroman* en quatre tomes, que le roman n'a rien de mort. Et votre œuvre est si convaincante que je ne ressens plus le besoin de lire des essais sur l'Italie. Le roman est-il le seul genre littéraire qui vous intéresse ?

FERRANTE : Je m'occupe beaucoup d'écritures autobiographiques, d'écritures privées, de journaux intimes, de comptes rendus. La tradition italienne en regorge. J'éprouve surtout de l'intérêt pour les pages qui n'imitent pas la façon de s'exprimer des gens cultivés, ou, plus encore, celles où les gens cultivés eux-mêmes, emportés par les émotions, s'affranchissent des formules élaborées. J'y cherche une vérité de l'écriture à étudier, à apprendre. Je l'avoue, le destin du roman m'importe peu. Ce qui m'importe, c'est une écriture de vérité. Une chose ardue et de plus en plus rare, mais aussi la seule capable de prouver – et Knausgård y parvient avec succès – que le roman n'est pas mort.

SKJELDAL : J'ai été très surpris d'apprendre, à la lecture du premier tome de la tétralogie, que certains jeunes Napolitains ne voient pas la mer avant l'adolescence. Cela m'a rappelé les propos de Martin

Scorsese sur *Little Italy*, à Manhattan, à savoir qu'il n'a jamais quitté son quartier, de toute son enfance. Votre enfance aussi a-t-elle été enfermée dans certaines rues de Naples ?

FERRANTE : Je suis née dans une ville maritime, cependant je n'ai découvert la mer que tardivement, et il a fallu que j'atteigne l'âge adulte pour qu'elle s'ancre en moi. C'est un peu compliqué à expliquer, mais il y a souvent des distances infranchissables entre les quartiers misérables et les quartiers riches. Pour mes camarades et moi, abandonner les rues pauvres que nous connaissions depuis notre naissance pour des rues inconnues, dotées de beaux édifices, d'une promenade du bord de mer et d'une jolie vue sur le Golfe constituait une aventure très risquée. Aujourd'hui il se produit un peu le même phénomène à une vaste échelle : quand les pauvres se déversent au-delà des frontières du bien-être, les gens aisés prennent peur et deviennent violents.

SKJELDAL : L'enfance que racontent le premier et le deuxième tome est marquée par la violence. Vous mentionnez quelque part le Vésuve. Ailleurs, Elena affirme que les Napolitains ont la violence dans le sang. Ailleurs encore, la lutte des classes sert d'explication au taux élevé de violence dans la ville. D'après vous, d'où vient toute cette violence ? Comment le sud de l'Italie peut-il s'en affranchir ?

FERRANTE : La violence est une caractéristique essentielle des animaux humains que nous sommes, et elle est toujours à l'affût, partout, y compris dans votre merveilleux pays. Le problème de toujours consiste à la canaliser. Naples est l'un des nombreux lieux au monde où les facteurs qui poussent à la violence sont tous présents et tous incontrôlés : d'intolérables inégalités économiques, une misère qui fournit de la main-d'œuvre à des organisations criminelles extrêmement puissantes, une corruption institutionnelle, une désorganisation coupable de la vie collective. Mais c'est aussi une ville d'une extraordinaire beauté, qui possède de grandes traditions de culture élitiste et de culture populaire. Voilà pourquoi les plaies infectées y sont particulièrement visibles et insupportables. On voit à Naples, mieux que nulle part ailleurs, ce que nous pourrions être sur cette planète et ce que nous sommes malheureusement.

SKJELDAL : D'après de nombreux poètes, du moins des poètes norvégiens, le cœur humain ne change pas. Je me demande si mes enfants, et les vôtres aussi peut-être, sont à même de comprendre l'éducation qu'Elena et Lila ont reçue : pour eux, la liberté est aussi évidente que l'air qu'ils respirent. Est-ce que je me trompe ?

FERRANTE : Il est probable que le cœur humain ne change pas, mais je n'en suis plus si sûre : les biotechnologies ne cessent de faire de stupéfiants et angoissants miracles. Bien entendu, les circonstances dans lesquelles notre cœur bat ne cessent de changer. C'est ce qui, en fin de compte, génère des histoires, toujours identiques et toujours différentes. Nos enfants affronteront, comme nous, les petites et les grandes secousses qui bouleverseront ce qui leur semble aujourd'hui stable et définitif. Ils apprendront à leurs dépens, comme nous, que rien, dans le bonheur comme dans le malheur, n'est acquis et qu'il faut sans cesse reconquérir nos droits fondamentaux.

SKJELDAL : Le sculpteur norvégien Gustav Vigeland a déclaré qu'une seule chose le repose : un nouveau projet. En est-il ainsi pour vous aussi, après *L'amie prodigieuse* ? Avez-vous un nouveau projet ?

FERRANTE : J'ai de nombreux projets, il en a toujours été ainsi. J'ignore en revanche si l'un d'eux parviendra à s'imposer au point de devenir un livre.

*L'interview de Gudmund Skjeldal a paru dans Bergens Tidende & Aftenposten (Norvège) sous le titre « Den briljante Ferrante » le 1<sup>er</sup> mai 2015 dans sa version online, le 2 mai dans sa version papier.*

## 8

### *Treize lettres*

#### Réponses aux questions d'Isabel Lucas

LUCAS : Il est impossible de ne pas bâtir d'hypothèses à propos de votre biographie – êtes-vous une femme ou non, italienne ou non, mère ou non, etc. ? Le roman que vous avez construit et que d'autres construisent sur votre vie va de pair avec vos romans, avec les fictions que vous créez. De nombreux lecteurs essaient d'y saisir des signes de l'écrivain, comme s'il y avait deux niveaux de lecture, celui de la fiction et celui que vous suggérez à propos de l'auteur de cette fiction. Vous demeurez un mystère, malgré les quelques détails que vous confiez aux interviews depuis plusieurs années. J'aimerais que vous analysiez cette idée : la biographie romancée et Elena Ferrante qui travaille à la fiction de sa propre personne.

FERRANTE : Mon expérience veut attirer l'attention sur l'unité originelle auteur-texte et sur l'autosuffisance du lecteur qui peut tirer de cette unité tout ce dont il a besoin. Je n'invente pas ma biographie, je ne me cache pas, je ne crée pas de mystères. Je suis aussi bien dans mes romans que dans mes réponses à vos questions. Le seul espace où le lecteur devrait chercher et trouver un auteur est celui de l'écriture.

LUCAS : Dans une interview concernant les raisons de votre anonymat, vous avez répondu : « Écrire tout en sachant qu'on n'aura

pas à se montrer engendrer un espace de liberté créative absolue. »  
Croyez-vous que votre écriture serait différente si aviez révélé votre identité ?

FERRANTE : J'en suis certaine. Promener sa propre personne à côté de son livre, selon les rites de l'industrie culturelle, et s'enfermer dans le texte pour n'en sortir que grâce à l'imagination des lecteurs sont deux choses bien différentes.

LUCAS : Le nom d'Elena Ferrante commence et s'achève dans les pages de chacun de vos livres. Votre nom est apparu avec l'écriture, qui lui a donné une identité. On a beaucoup écrit sur vous. J'aimerais que vous vous décriviez. Qui est Elena Ferrante, écrivain ? Comment la définiriez-vous ?

FERRANTE : Elena Ferrante ? Treize lettres, ni plus ni moins. Toute la définition est là.

LUCAS : Dans votre cas, il est impossible de ne pas distinguer l'auteur de l'œuvre. Vous avez toujours souhaité que l'auteur demeure discret, presque invisible, tandis que l'œuvre accomplissait lentement son chemin au point qu'il soit inévitable de parler de l'auteur. Comment avez-vous assisté à ce processus et comment l'avez-vous vécu ?

FERRANTE : Le chemin de mes ouvrages est mon propre chemin. Les lecteurs s'en contentent. Mieux, certains m'écrivent pour me prier de ne jamais en révéler d'autres, plus privés et par conséquent moins intéressants. Les médias, en revanche, ne se contentent pas des ouvrages, ils exigent des visages, des personnages, des protagonistes fantasques. Mais on peut tranquillement se passer des exigences des médias.

LUCAS : Dans *L'amie prodigieuse*, Lenù poursuit une forme d'écriture honnête. Que signifie, pour vous, l'honnêteté dans la littérature ?

FERRANTE : Dire la vérité comme seule la fiction littéraire permet de la dire.

LUCAS : Comment/quand l'écriture s'impose-t-elle ?

FERRANTE : Comment ? Avec douceur. Et quand ? Quand on ne ressent plus l'effort de trouver les mots.

LUCAS : Par où commence le roman ? Par une idée, par une image, par une personne, par un lieu ?

FERRANTE : Je l'ignore. Il y a d'abord des éclairs, des chocs, des mots qui jaillissent en montrant des images mal définies. C'est peu, mais il faut quand même mettre cela à l'épreuve. En général, je ne dépasse pas une demi-page, une note. Parfois j'écris beaucoup, mais sans satisfaction ; les mots restent les mots bruts de tous les jours. En revanche, quand l'écriture se tend comme le fil d'une canne à pêche et commence à avancer rapidement, je sais que l'appât était bon et j'espère pouvoir en tirer quelque chose de significatif.

LUCAS : Dans une interview, vous vous définissez comme une conteuse d'histoires, ce qui s'oppose à une façon d'écrire typiquement italienne.

FERRANTE : Quand je me qualifie de conteuse d'histoires, je me rattache à une tradition très italienne, où l'écriture ne fait qu'un avec le récit et puise sa beauté dans l'énergie qu'elle a pour former un monde, non pour enchaîner des métaphores. Notre littérature regorge de possibilités, certaines à redécouvrir, il suffit à l'écrivain de lire les textes pour y trouver ce dont il a besoin. Le problème réside plutôt dans le culte de la belle page, une caractéristique récurrente que j'ai longuement combattue chez moi. Aujourd'hui, je jette les pages trop écrites, je figure au nombre de ceux qui préfèrent le brouillon au propre.

LUCAS : Vos histoires obéissent à une géographie très déterminante, comme si elles ne pouvaient se dérouler que dans un cadre précis. Jusqu'à quel point l'espace détermine-t-il votre écriture ?

FERRANTE : Une histoire possède une durée, et cette durée doit avoir un espace précis à l'intérieur duquel couler linéairement, ou jaillir du passé dans le présent, entraînant traditions, façons d'utiliser la langue, gestes, sentiments, raisons et déraisons. Sans un espace dessiné avec précision, mais comprenant de larges marges d'indétermination offertes à l'imagination du lecteur, l'histoire risque de perdre son caractère concret et de ne pas produire de friction.

LUCAS : Naples est un lieu emblématique, presque un des personnages principaux de vos livres. Quelle relation entretenez-vous



avec cette ville ? Comment la ville est-elle devenue si déterminante dans votre écriture ?

FERRANTE : Naples est ma ville, et je ne suis pas capable d'en faire abstraction, pas même quand je la déteste. Je vis ailleurs, mais je dois y retourner souvent, car c'est là, et seulement là, que j'ai l'impression de me racheter et d'écrire avec conviction.

LUCAS : Les femmes que vous décrivez expérimentent presque toujours des situations extrêmes, des moments de passion ou d'abandon, elles sont déçues, marquées par un passé dont elles ne parviennent pas à s'affranchir. D'où viennent ces voix ?

FERRANTE : De ma propre personne, des expériences qui ont compté pour moi. Et de ce que j'ai appris ou vu des vies d'autres femmes, de ce qui m'a blessée, indignée, déprimée, réjouie.

LUCAS : Ce sont justement ces personnages féminins qui laissent entendre aux lecteurs que vous êtes une femme. On a estimé qu'il est impossible, pour un homme, d'approcher de si près la nature féminine et d'exprimer une telle inquiétude pour la condition de nombreuses femmes. Certains critiques vous ont qualifiée d'écrivain féministe. Quelle est votre position à ce sujet ?

FERRANTE : Le féminisme a eu une grande importance dans mon existence. C'est grâce à la pratique de l'autoconscience que j'ai appris à creuser en moi, et la pensée féminine a amélioré mon regard. Le conflit parfois très dur qui opposait les femmes m'a également permis de comprendre que, pour écrire, il ne faut pas créer de distance avec les événements, mais raccourcir les distances jusqu'à l'insupportable. Cependant, je n'écris pas pour mettre en scène une idéologie, j'écris pour raconter sans mystifications ce que je sais.

LUCAS : Quelles sont vos habitudes quand vous écrivez ?

FERRANTE : Ce qui compte avant tout pour moi est l'urgence. Si je n'éprouve pas l'urgence d'écrire, aucun rite propitiatoire ne sera en mesure de m'aider. Je préfère m'occuper d'autre chose, il y a toujours mieux à faire.

LUCAS : Vous accordez beaucoup d'attention aux lieux. Pouvez-vous

nous décrire l'endroit où vous avez l'habitude d'écrire ?

FERRANTE : Je n'ai pas d'endroit particulier, je m'installe n'importe où. Mais, en général, je préfère les espaces exigus, ou les recoins d'une grande pièce.

LUCAS : Quels sont les auteurs qui vous ont influencée et qui vous influencent ?

FERRANTE : Les écrivains s'attribuent souvent des ancêtres littéraires très prestigieux, dont l'écho est toutefois imperceptible dans leurs ouvrages. Mieux vaut donc ne pas mentionner de noms illustres, ils ne font que souligner notre degré de superbe. Je préfère énoncer une méthode : puisque nous sommes davantage influencés par ce que les spécialistes disent des grands livres que par leur lecture, lisons les textes, grands ou petits, à la recherche des pages qui, maintenant et ici, nous détournent de l'évidence.

LUCAS : Lisez-vous ce qu'on écrit à propos de vos livres ?

FERRANTE : Oui, tout ce que ma maison d'édition m'envoie. Mais je le fais volontairement avec retard, quand mes livres se sont assez éloignés de moi et que je peux accepter qu'ils habitent, dans le bonheur comme dans le malheur, les paroles d'autrui.

LUCAS : Vous avez été finaliste du prix Strega, le prix littéraire italien le plus prestigieux. Qu'est-ce que cela signifie pour vous ?

FERRANTE : Rien.

LUCAS : Pouvez-vous nous dire qui est Elena Ferrante quand elle n'écrit pas, la personne qui a rendu vos livres possibles ?

FERRANTE : Une personne qui s'occupe de la vie quotidienne en ayant toujours un livre et un carnet dans son sac.

LUCAS : Vous avez écrit : « La question que pose chaque roman est toujours la même : s'agit-il de l'histoire appropriée pour saisir ce qui gît silencieusement au fond de moi, cette chose vivante qui, une fois capturée, se répand dans toutes les pages et leur donne une âme ? » L'histoire naît-elle d'une confrontation avec le monde extérieur ?

FERRANTE : L'expression « histoire appropriée » m'a peut-être été suggérée par la paresse. En réalité, je n'ai jamais à l'esprit une histoire

achevée au point de pouvoir évaluer si elle est appropriée ou non. J'ai besoin d'y travailler longuement et de comprendre où elle me conduit. La confrontation avec le monde extérieur, comme vous le dites, se produit au cours de cette phase, et elle est de fait un corps-à-corps avec ses mots. Je dois trouver une brèche, avoir l'impression que la vie de tous les jours peut me permettre de donner aux phrases un supplément de sens. Si cela n'arrive pas, je recule. Mes tiroirs regorgent de tentatives avortées.

*L'interview d'Isabel Lucas a paru le 17 juillet 2015 dans le supplément littéraire Ípsilon du quotidien Público (Portugal) sous le titre « Elena Ferrante ? Treze letras, nem mais nem menos ».*

## *Raconter ce qui échappe au récit*

Réponses aux questions de Yasemin Çongar

ÇONGAR : La lettre que vous avez envoyée à votre éditeur en 1991 explique votre choix de vous « absenter » de la vie de vos livres dès l'instant où ils sont publiés. Or, les nombreux articles qui parlent de vos ouvrages – dont mon récent essai sur *L'amie prodigieuse* – traitent inévitablement de cette « absence ». La discussion concernant votre identité empiète parfois sur la réflexion à propos de votre travail. Les suppositions concernant votre identité vous mettent-elles mal à l'aise ? Pensez-vous que votre volonté de demeurer absente ait provoqué un contrecoup, produit une « présence » encore plus forte, et que le thème de votre identité soit abordé aux dépens de vos ouvrages ?

FERRANTE : Pendant près de vingt ans, mes livres ont eu, en Italie et à l'étranger, un public et un bon accueil critique en dépit de mon absence, dont on s'est rendu compte lentement et sans acharnement médiatique particulier. C'est la diffusion internationale de *L'amie prodigieuse*, son succès, qui a éveillé l'intérêt des médias, surtout italiens. Et c'est au public de la tétralogie que ces médias s'adressent en plaçant mon identité au centre de l'attention. Bref, il suffit de jeter un coup d'œil à l'histoire éditoriale de mes ouvrages pour comprendre que ce n'est pas l'absence de leur auteure qui a engendré leur succès : c'est leur succès qui a concentré l'attention sur le thème de l'absence. Franchement, cela ne me paraît pas surprenant. Il est, en revanche,

surprenant de constater que ceux qui ont remarqué mes livres tardivement et par l'intermédiaire des médias manifestent parfois à leur propos, du moins ici en Italie, méfiance et préjugés, voire hostilité. Comme si ma mise en retrait était une conduite agressive ou coupable.

ÇONGAR : D'après vous, que cachent cette méfiance et ces préjugés ? Comment parvenez-vous à en faire abstraction ?

FERRANTE : La méfiance et les préjugés sont le résultat du bavardage médiatique concernant l'absence de l'auteure. Je n'ai pas d'autre choix que de poursuivre ma petite bataille pour placer l'œuvre au centre de l'attention. Ce qui compte, chez l'écrivain, réside à mon avis dans son plus haut degré de plénitude et ne fait qu'un avec le texte.

ÇONGAR : Dans les interviews et les essais, vous vous êtes présentée comme femme et comme mère. Dans vos romans aussi on perçoit une « voix féminine » forte, au point de laisser entendre que seule une femme doublée d'une mère pourrait décrire de façon aussi sincère la difficulté de la condition féminine et de la maternité, bien que cela aille à l'encontre de ma conviction selon laquelle un bon écrivain est en mesure de s'identifier avec quiconque. *Madame Bovary, c'est moi\* !* Est-ce que je me trompe ? Si vous étiez un homme, auriez-vous réussi à décrire les femmes avec une telle franchise ? À votre avis, quels sont les auteurs masculins qui ont su dépeindre des personnages féminins avec autant d'authenticité que vous ? Y en a-t-il ?

FERRANTE : Je suis d'accord avec vous. Un excellent écrivain – que ce soit un homme ou une femme – est en mesure de mimer les deux sexes avec une même efficacité. Mais réduire un roman au pur et simple mime, à l'habileté technique avec laquelle on représente l'expérience de l'autre sexe, est une erreur. Le noyau véritable de chaque récit est sa vérité littéraire. Soit elle est présente, soit elle ne l'est pas, et dans ce cas aucune habileté technique ne peut la générer. Vous me demandez quels écrivains masculins dépeignent les femmes avec authenticité. Je suis incapable de vous en indiquer. Certains le font avec vraisemblance, un trait qui n'a toutefois rien à voir avec l'authenticité. Quand elle est bien orchestrée, la vraisemblance risque même de s'imposer au point de donner une apparence d'inauthenticité à la vérité des écritures féminines. Ce qui est fâcheux. C'est aussi la

raison pour laquelle la pure et simple sincérité de l'écriture féminine est de moins en moins suffisante : il ne suffit pas que moi, femme, j'écrive, il faut que mon écriture possède une puissance littéraire appropriée.

ÇONGAR : Pourriez-vous approfondir la différence entre vraisemblance et authenticité en littérature ? Dans quels cas et pour quelle raison « la pure et simple sincérité » ne suffit-elle pas ?

FERRANTE : Obtenir un effet de ressemblance avec le vrai est une question d'habileté technique. En revanche, l'authenticité en littérature balaie les ficelles et les effets. Le vrai détruit le simili-vrai et cela désoriente souvent. Préférons l'effet de vérité plutôt que l'irruption de l'authentique dans la sphère symbolique.

ÇONGAR : Dans les œuvres de quels écrivains de sexe féminin retrouvez-vous cette puissance littéraire appropriée dont vous parlez dans votre réponse ?

FERRANTE : Jane Austen. Virginia Woolf. Elsa Morante. Clarice Lispector. Alice Munro. Je pourrais continuer, c'est une liste finalement longue, qui montre finalement une variété surprenante d'écritures féminines depuis les classiques jusqu'à nos jours. Mais on a du mal à l'admettre. Par exemple, on ne compare les femmes écrivains qu'entre elles. Vous pouvez être plus douée que les autres femmes écrivains célèbres, mais pas que les hommes écrivains célèbres. De même, il est très rare que les seconds déclarent qu'ils ont eu pour modèles des consœurs.

ÇONGAR : Dans votre récente interview à *The Paris Review*, vous dites que vous effectuez consciemment un effort pour résister à un « apprivoisement de la vérité » pendant que vous écrivez, apprivoisement qui consiste, selon vos propres termes, à « emprunter des moyens d'expression banals ». Le sujet de *L'amie prodigieuse* est – d'un certain point de vue – le plus domestique et le plus ordinaire qui soit. C'est l'histoire d'un quartier, d'une famille, d'une amitié, du développement, du mûrissement, etc. En outre, votre style n'est en rien expérimental. En tenant compte de ces éléments, comment faites-vous pour éviter que « votre histoire ne se réduise à des clichés » et en

quoi vos livres débouchent-ils sur des « parcours d'expression jamais utilisés » ? Qu'est-ce qui rend votre voix si insolite ? Quelle est la vérité indomptée de vos romans ?

FERRANTE : J'ignore quels résultats j'ai obtenus en tant qu'écrivain, mais je sais vers quoi je tends quand j'écris. Peu importe, à mes yeux, qu'une histoire n'ait jamais été racontée : les soi-disant nouvelles histoires qu'on offre aux lecteurs sont toujours facilement reconductibles à un noyau ancien. Peu m'importe également de revigorer une intrigue banale en y injectant un beau style, comme si écrire équivalait à embellir le récit à l'infini. En outre, je ne vise pas à déstructurer le temps et l'espace, quand il s'agit davantage d'un exercice de virtuosité que d'une nécessité narrative. Je raconte des expériences ordinaires, des déchirements ordinaires, et je désire plus que tout – je ne dis pas « seulement » – trouver le ton qui me permettra d'ôter, couche après couche, la gaze recouvrant la blessure, afin d'arriver au récit véridique de la plaie. Plus la plaie me paraît dissimulée par les stéréotypes, par les fictions que les personnages ont eux-mêmes créées pour se protéger – bref, plus elle me semble réfractaire au récit –, plus j'insiste. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas de bien écrire, c'est d'écrire. Et je le fais en recourant à tout ce que la tradition m'offre, en pliant l'écriture à mes fins. Ce n'est pas la nouveauté qui compte, c'est la vérité que, par prudence, par conformisme, nous cachons derrière des formes harmonieuses, ou, pourquoi pas, derrière des exercices expérimentaux.

ÇONGAR : Naples est, bien entendu, centrale dans vos quatre romans. Qu'il s'agisse du vieux quartier d'Elena et de Lila, ou de la plage d'Ischia, ou encore des rues plus prestigieuses, il y a toujours, à chaque page, un sens très fort du décor. Et pourtant, pour obtenir cet effet, vous n'avez pas besoin de bâtir de longues descriptions, ni de romancer les images de la ville. Comment parvenez-vous à doter les lieux de cette vivacité quasi cinématographique ? Par quel mystère ai-je – moi, lectrice turque – non seulement l'impression de voir des endroits que je n'ai jamais vus, mais aussi d'éprouver un sentiment d'appartenance, comme si je provenais de ce même quartier ? Qu'est-ce qui anime cette ville ? Qu'est-ce qui la fait respirer dans vos pages ?

FERRANTE : Si cela se produit, c'est grâce aux filtres que j'utilise. La présence de la ville n'est jamais donnée en soi. Je crois que ce n'est

pas possible, sinon en fabriquant des étiquettes, de pures illustrations. Je cherche plutôt des effets perçus ou imaginés par Lenù et, à travers son récit, par Lila. Cette double strate fait du quartier non l'arrière-fond de l'intrigue, non des coulisses lointaines, mais un monde appris, un monde perçu, un monde imaginé.

ÇONGAR : Dans vos interviews, vous avez souvent rendu hommage aux œuvres féminines et aux luttes des femmes pour le rôle qu'elles ont exercé dans votre mûrissement personnel. De nombreux critiques, dont James Wood, qualifient votre écriture de *féminine*\* selon l'acception de Cixous, d'Irigaray, de Kristeva et de bien d'autres. Entendez-vous contribuer, à travers l'écriture, à la cause et au combat féministes ? Croyez-vous que vos romans aient une fonction ou une mission féministes ? Peut-on éviter de succomber aux idéologies politiques ou aux conventions sociales lorsqu'on décrit les inégalités et les souffrances que cause la structure classique et patriarcale de la société ?

FERRANTE : La traversée des cultures féministes a constitué une phase indispensable de mon expérience, de ma façon de vivre, mais, pour moi, raconter ne signifie pas faire de mon récit la tesselle d'une bataille politico-culturelle, pour juste qu'elle soit. Je redoute la linéarité du militantisme, il produit un très mauvais effet en littérature. Je raconte des points d'incohérence. Plus un moment de mon expérience se tord à l'intérieur du modèle qui m'oriente, y compris dans ma vie de tous les jours, plus il me paraît juste et urgent de le raconter.

ÇONGAR : Pour vous, le ton de chaque phrase est aussi important, voire plus, que l'histoire. Pourquoi ? Vous arrive-t-il de peiner pour trouver le ton et le langage adaptés à votre histoire ? À quel moment comprenez-vous que vous les avez obtenus ? Chez quels auteurs avez-vous trouvé le rythme et le ton parfaits ?

FERRANTE : La recherche du ton approprié est à mes yeux la synthèse de tout expérimentalisme possible. C'est, je le crois, depuis toujours le ressort de toute écriture littéraire, mais le siècle dernier en a fait une obsession. Quelle est la formule magique qui me rapproche de la chose, de sa vérité ? Comment dois-je agir pour déchiffrer le monde, réduire l'illisible au lisible, quelles stratégies dois-je suivre,



non pour adopter la bonne distance, mais pour la raccourcir le plus possible ? La « recherche du ton » est la formule que j'emploie pour résumer le long débat de l'écriture du xx<sup>e</sup> siècle entre ce qui est déchiffrable et ce qui ne l'est pas chez l'autre. Dans *L'amie prodigieuse*, le heurt entre une position à l'intérieur des marges et une position hors des marges en offre la synthèse.

ÇONGAR : L'amitié entre Elena et Lila est décrite avec complétude et apparaît extraordinairement réelle aux yeux du lecteur. En outre, le conflit entre les deux femmes est perçu comme le conflit intérieur de chacun. On retrouve dans les oppositions entre les deux amies les diverses pulsions qui nous habitent.

« Tu es mon amie prodigieuse<sup>1</sup> » : la phrase qui donne le titre au premier tome et à toute la série vient de Lila. C'est ce qu'elle dit à Elena pour l'encourager à poursuivre ses études. Mais le « je » du livre est Elena et c'est à travers son récit que nous voyons Lila comme « mon (son) amie prodigieuse ».

Pourquoi avez-vous placé au centre de ces quatre livres l'amitié entre deux personnages extrêmement différents, mais tout aussi efficaces l'un que l'autre ? Quelle est la fonction de leurs incessantes oppositions ?

FERRANTE : Je voulais raconter une amitié qui dure une vie entière et je voulais la raconter dans toute sa complexité. Mais, selon mon habitude, je voulais aussi la raconter de façon que la narratrice taise manifestement une partie du récit, comme si elle ne parvenait pas à le mener à bien, ou comme si ses pages étaient le brouillon d'une histoire qu'il est impossible de mettre au propre pour la bonne raison que c'est à l'autre, celle qui ne raconte pas, mais qui est racontée, qu'appartient le pouvoir de l'achever pleinement. Je me donne toujours deux objectifs lorsque j'écris : raconter tout ce que je sais et accueillir dans l'histoire tout ce que je ne sais pas, tout ce que je ne comprends pas. J'ai poursuivi ce second objectif jusqu'à l'obsession dans *L'amie prodigieuse*. La force de ce roman, si tant est qu'elle existe, réside, je le crois, dans ce que la page accueille aux dépens non de son auteure, mais de l'écrit.

ÇONGAR : La question d'Italo Calvino est célèbre : « Quelle part du

“je” qui donne forme aux personnages est en réalité un “je” auquel ce sont les personnages qui donnent forme<sup>2</sup> ? » Quelle part d'Elena Ferrante a-t-elle été forgée par Lila et Elena ?

FERRANTE : Tout. Quand on écrit, on est uniquement ce qu'on écrit, le nid est là et vous contient, il s'enchevêtre avec vous. Le reste, ce que vous êtes en dehors de l'écriture, est une gouttière invisible.

ÇONGAR : La récurrence de certains thèmes ainsi que les éléments communs aux personnages et aux lieux décrits ont persuadé nombre de lecteurs que vos ouvrages sont autobiographiques. Jusqu'à quel point cela est-il vrai ?

FERRANTE : Je puise beaucoup dans mon expérience, mais uniquement si je parviens à la déverser dans une intrigue sans égarer sa vérité.

ÇONGAR : Karl Ove Knausgård, l'auteur norvégien dont l'œuvre en six volumes, *Min Kamp*, a obtenu un grand succès et a été comparée à *L'amie prodigieuse*, a affirmé dans son deuxième livre qu'il avait décidé d'écrire un roman autobiographique dans un moment de crise, comprenant que le noyau de toute la littérature – qu'elle soit vraie ou fausse – est la vraisemblance, et que la distance qu'elle conserve avec la réalité est constante. La distance entre la vraisemblance romanesque et la réalité vous dérange-t-elle lorsque vous lisez des ouvrages littéraires ? Comment surmontez-vous cette distance quand vous écrivez ?

FERRANTE : Cela m'arrive uniquement lorsque l'auteur a pour objectif la pure et simple vraisemblance. La vraisemblance, c'est le réel qui a trouvé depuis longtemps une symbolisation rassurante. L'écrivain a, quant à lui, le devoir de raconter ce qui échappe au récit, ce qui échappe à l'ordre narratif. Nous devons nous éloigner le plus possible de la vraisemblance et raccourcir les distances avec le véritable noyau de notre expérience.

ÇONGAR : Roberto Saviano et d'autres écrivains ont proposé publiquement votre candidature au prix Strega, et vous faites maintenant partie des finalistes. Votre éditeur, Sandro Ferri, affirme que vous seriez heureuse de l'emporter, mais ajoute que ce prix fait partie de l'establishment auquel vous avez décidé de ne pas

appartenir. Comment la reconnaissance – ou l'absence de reconnaissance – de l'establishment (les jurés des prix, les critiques, les théoriciens de la littérature, les universitaires) influence-t-elle l'écrit ? Être reconnu ou ignoré par cet establishment peut-il entraver la liberté, indispensable à l'écriture ?

FERRANTE : Mes livres appartiennent à ceux qui les lisent. J'ai beaucoup de respect pour tous les lecteurs ; qu'ils soient jurés de prix, universitaires, journalistes, présentateurs à la radio et à la télévision, ne change rien à l'affaire. Un livre publié a un parcours ; l'essentiel, c'est qu'il l'accomplisse sans moi. Ou, mieux, sans cette partie de moi-même qui est restée rigoureusement en dehors des pages.

ÇONGAR : La vie intérieure de vos personnages est très limpide dans vos ouvrages, en particulier pour ce qui est des personnages féminins. Quelle relation la *frantumaglia* – pour reprendre le mot qu'employait votre mère – entretient-elle avec l'intériorité ? Et comment la première explique-t-elle la seconde ?

FERRANTE : La *frantumaglia* est cette partie de nous-mêmes qui échappe à la verbalisation ou à d'autres formes de réduction et qui, dans les moments de crise, réduit à elle-même, anéantit l'ordre à l'intérieur duquel nous pensions être stablement insérés. Toute intériorité, au fond, est un magma qui se heurte à la maîtrise de soi, et c'est ce magma qu'il faut tenter de raconter, si nous voulons que la page possède de l'énergie.

ÇONGAR : Êtes-vous dans un état de *frantumaglia* lorsque vous écrivez ? Ou s'agit-il d'un processus plus discipliné, plus planifié, plus calculé ? Cela change-t-il de livre en livre ?

FERRANTE : Je dois partir d'un ordre, je dois me sentir en sécurité. Mais, je le sais également, un livre ne devient à mes yeux digne d'être écrit qu'à l'instant où se brise l'ordre qui m'a permis de commencer et où l'écriture coule en me mettant en danger.

ÇONGAR : Que va-t-il se passer maintenant ? Travaillez-vous à un nouveau roman ? Par quoi *L'amie prodigieuse* va-t-il être suivi ?

FERRANTE : J'écris, mais il me faudra du temps avant que je décide de publier un autre livre.

*L'interview de la journaliste turque Yasemin Çongar a paru le 20 juillet 2015 dans le journal online T24, aux pages culturelles K24, sous le titre « Yazarın görevi metinden kaçanı anlatabilmektir ».*

---

1. Dans le texte italien, il s'agit d'*amica geniale*, « amie géniale ». Dans la traduction française, « Toi t'es ma copine et t'es un génie », II<sup>e</sup> partie, chapitre 57.
2. « Niveaux de la réalité en littérature », in *La machine littérature*, traduit par Michel Orcel et François Wahl, Le Seuil, 1984.

*La vérité de Naples*

Réponses aux questions d'Árni Matthíasson

MATTHÍASSON : Qu'est-ce qui vous a poussée à écrire ? Était-ce le désir d'imiter un ou plusieurs de vos auteurs préférés, ou avez-vous donné libre cours à un besoin d'expression ?

FERRANTE : J'écris, mue par le désir de raconter. Bien entendu, mon écriture s'est nourrie du plaisir de lire et de l'envie de comprendre par quel moyen on procure ce plaisir. C'est en lisant et en relisant des livres que j'ai appris tout ce que j'ai réussi à apprendre. J'ai lu *Les Misérables* bon nombre de fois sans rien savoir de Victor Hugo.

MATTHÍASSON : Votre premier roman, *L'amour harcelant*, est sorti en 1992. Cette date a-t-elle constitué pour vous le début de votre carrière d'écrivain, ou aviez-vous seulement l'intention de parvenir à publier cette histoire ?

FERRANTE : Je n'ai jamais envisagé une carrière d'écrivain. J'écrivais, certes, mais j'avais un autre métier. La publication de ce premier livre ne m'est pas apparue comme un début. J'ai continué d'écrire, mais j'ai attendu dix ans pour publier un autre roman. La vérité, c'est que je ne suis jamais sûre d'avoir écrit quoi que ce soit qui vaille la peine d'être publié.

MATTHÍASSON : Pour un journaliste, écrire un article sur un ouvrage en l'absence de l'auteur, de sa photo ou de sa biographie, peut être un sacré problème. Que ce soit clair, je ne me plains pas, mais je crois que trop souvent, lorsqu'on parle de vos livres, votre absence occupe la plus grande partie du discours, alors que l'histoire est laissée au second plan. Vous préférez que vos livres parlent d'eux-mêmes, dites-vous. Pensez-vous qu'on insiste trop sur votre anonymat ?

FERRANTE : Ce n'est pas mon absence qui suscite de l'intérêt pour mes livres, mais c'est l'intérêt qu'on éprouve pour mes livres qui suscite l'attention des médias pour mon absence. Bref, je crains que mes choix ne soient davantage un problème pour les journalistes – du reste, c'est leur travail – que pour le public. Les lecteurs, selon moi, s'intéressent au livre et à l'énergie qui s'en libère. S'il n'y a pas de photo de l'auteur sur la couverture, tant pis. Si l'auteur ne passe pas à la télévision, tant pis. Les lecteurs trouvent ma véritable image d'auteur dans l'écriture. Si le livre n'a pas de succès, pourquoi le lecteur devrait-il s'occuper de son auteur ? Et s'il a du succès, l'auteur ne jaillit-il pas de l'écriture, comme le génie de la lampe d'Aladin ? Le livre est tout et il vient avant tout, si nous aimons vraiment lire. Que suis-je en dehors de mes livres ? Une femme comme tant d'autres. Laissez donc les auteurs tranquilles, aimez ce qu'ils écrivent – si cela en vaut la peine. Tel est le sens de ma petite polémique.

MATTHÍASSON : La Naples que vous décrivez dans vos romans est un lieu imaginaire, avez-vous récemment déclaré. Cela signifie-t-il que la ville de votre jeunesse a changé au fil du temps, ou qu'elle est sans cesse modifiée par une sorte de réélaboration du passé ?

FERRANTE : La Naples que je raconte fait partie de moi, je la connais à fond. Les noms de ses rues, les couleurs de ses bâtiments, ses magasins, son dialecte me sont tous familiers. Mais chaque fragment de réalité qui pénètre dans une histoire doit régler ses comptes avec la vérité littéraire, qui n'est pas la même vérité que celle des cartes de Google.

MATTHÍASSON : Au cours de ces dernières années, on a beaucoup discuté du rôle des femmes dans les arts : du coin dans lequel elles sont souvent reléguées, de l'obligation, pour elles, de hausser le ton

afin de se faire entendre... Ainsi Björk a récemment déclaré : « Ce qu'un homme dit une fois, vous devez le dire cinq fois. » Il me semble que cela est encore plus vrai dans le monde littéraire : on publie plus volontiers des hommes et on accorde à leurs ouvrages davantage de critiques et de prix littéraires. Pourtant, les femmes lisent beaucoup plus que les hommes. Tout cela vous a-t-il influencée d'une certaine façon quand vous avez commencé à écrire ?

Et encore : de nombreux chercheurs prétendent que les hommes lisent des livres écrits par des hommes et que les femmes n'accordent pas d'importance au sexe des auteurs qu'elles lisent. Alors que les lecteurs de sexe masculin sont troublés par l'idée d'une héroïne féminine, vous avez placé des femmes au centre de *L'amie prodigieuse*. S'est-il agi d'un choix, ou cette décision était-elle déterminée par votre projet ?

FERRANTE : Que dire ? Je voulais raconter une amitié entre femmes, et il était donc inévitable que deux femmes soient au centre du roman. Quant au fait que les lecteurs soient désormais essentiellement des lectrices, c'est une réalité, mais elle n'a pas amélioré la condition des femmes écrivains. Bien qu'il existe depuis longtemps une tradition littéraire féminine de qualité, les livres écrits par des femmes ont du mal à s'imposer. Ou plutôt, la critique les cantonne au domaine des livres de femmes, ou pour les femmes, empêchant ainsi toute comparaison avec la puissante et millénaire tradition masculine. Pour la plupart des gens – et parfois pour les femmes elles-mêmes –, la grande littérature demeure le fait des hommes. À l'exception de rares esprits fins, les hommes s'abstiennent de lire des livres de femmes, comme s'ils craignaient que ces lectures n'amointrissent leur puissance virile. Mais ce discours concerne la production féminine dans tous les domaines. Des hommes cultivés et ouverts d'esprit traitent la pensée féminine avec une ironie polie, comme un sous-produit dont la seule utilité est de faire passer du temps aux femmes.

MATTHÍASSON : Le cycle de *L'amie prodigieuse* se développe en quatre romans. Avez-vous eu aussitôt ces quatre livres en tête, ou l'histoire a-t-elle mûri au fil des années ?

FERRANTE : J'ai longtemps cru que je pourrais faire tenir le roman en un seul volume. En général, quand je commence à raconter, j'ignore de combien de pages j'aurai besoin. Je travaille, et le fait que

le premier jet coule en cascade me réjouit, car cela signifie que le récit avance sans encombre. C'est ce qui compte. Plus tard – me dis-je – je jeterai une bonne moitié de ce que j'écris, et tant pis. C'est une habitude et je m'y plie volontiers quand l'histoire a pris la bonne tournure, qu'il s'agit de travailler au bistouri et à la hachette. En ce qui concerne *L'amie prodigieuse* toutefois, supprimer le superflu et les ratés n'a pas été très utile. À un moment donné, il m'a fallu renoncer avec regret à l'idée d'un volume unique et accepter que, malgré sa compacité, l'histoire soit publiée en quatre tomes épais.

MATTHÍASSON : On a dit de vous que vous êtes la romancière la plus douée de votre génération. Cela influe-t-il sur votre écriture ?

FERRANTE : En général, dans le jeu des pages culturelles, un jugement flatteur est promptement flanqué d'un éreintement, et vice versa. J'ai renoncé il y a plus de vingt ans à l'anxiété du succès et à l'angoisse de l'insuccès. J'écris comme je le souhaite et quand j'en ai envie. Et je publie uniquement lorsqu'il me semble que mon livre est à même de se frayer un chemin de lui-même. Sinon je le laisse dans un tiroir.

MATTHÍASSON : Quels auteurs italiens lisez-vous ? Qui nous conseilleriez-vous de lire ?

FERRANTE : Je ne mentionnerai volontairement que des femmes, par ailleurs très différentes entre elles par leurs intérêts, leurs thématiques, leurs moyens d'expression et leur formation culturelle : Simona Vinci, Michela Murgia, Silvia Avallone, Valeria Parrella, Viola Di Grado. Je pourrais continuer, mais dresser des listes ne sert pas à grand-chose. Il faut lire les livres.

*L'interview d'Árni Matthíasson a paru le 16 août 2015 dans le quotidien Morgunblaðið (Islande) sous le titre « Skrifað af ástríðu ».*



*La montre*

Réponses aux questions de la revue d'art *Frieze*

*FRIEZE* : Quelles images vous tiennent-elles compagnie dans l'espace où vous travaillez ?

*FERRANTE* : Une reproduction d'un tableau de Matisse (fenêtre ouverte, une femme assise à une table-lit en compagnie d'un enfant), une planche de l'illustratrice Mara Cerri<sup>1</sup>, un caillou rond de petite dimension qui représente à la perfection une chouette, un éventail peint du début du <sup>xx</sup>e siècle dans son étui d'époque et un bouchon en métal d'un rouge délavé que j'ai ramassé dans la rue à l'âge de douze ans et que j'ai réussi à conserver tout au long de ces années.

*FRIEZE* : Quelle a été la première œuvre artistique décisive pour vous ?

*FERRANTE* : Au début de l'adolescence, j'ai été certainement bouleversée par *Les sept œuvres de miséricorde* du Caravage, c'est à ce moment-là qu'est né le culte que j'entretiens encore pour cet artiste. Mais – cela relève en partie de la plaisanterie – je considère depuis toujours comme la première œuvre artistique véritablement importante, pour moi, la montre que, dans mon enfance, une amie dessinait sur mon poignet en le mordant. C'était un jeu. Ses dents laissaient sur ma peau un cercle sur lequel je faisais semblant de regarder l'heure jusqu'à ce qu'il pâlisse. Ou plutôt non, je ne faisais

pas semblant, c'était vraiment une très belle montre à mes yeux.

*FRIEZE* : Si vous pouviez vivre avec une seule œuvre d'art, laquelle choisiriez-vous ?

*FERRANTE* : Je ne sais pas, il est difficile de donner une réponse succincte qui soit vraie. Je choisirais peut-être la pochette cartonnée à l'intérieur de laquelle je conserve toutes les « Annonciations » que j'ai réussi à rassembler. Voilà, un unique sujet, plutôt qu'une œuvre unique. Depuis ma jeunesse, je m'intéresse à la façon dont on a imaginé l'instant où Marie est contrainte de mettre de côté le livre sur lequel elle était penchée. Quand elle le rouvrira, ce sera son fils qui lui dira comment le lire.

*FRIEZE* : Quel est le titre que vous préférez dans les œuvres d'art ?

*FERRANTE* : « Sans titre ». J'aimerais intituler un de mes livres de la sorte, j'ignore si cela a déjà été fait. J'aime également « *The Artist is Present* ». J'admire le renversement que Marina Abramović a imposé à cette formule. L'artiste est présent, mais en tant que corps-œuvre.

*FRIEZE* : Quelles disciplines aimeriez-vous connaître ?

*FERRANTE* : Les mathématiques, la physique, l'astronomie, mais pour déterminer à quel point nous en sommes avec l'univers et si nous parviendrons à nous éclaircir les idées avant de nous éteindre en tant que genre humain.

*FRIEZE* : Qu'aimeriez-vous changer ?

*FERRANTE* : Le temps que j'ai consacré à l'écriture. Il m'en aurait fallu davantage.

*FRIEZE* : Qu'est-ce qui devrait perdurer ?

*FERRANTE* : Mon désir de raconter.

*FRIEZE* : Que feriez-vous si vous ne vous consacriez pas à ce que vous faites ?

*FERRANTE* : Je serais couturière.

*FRIEZE* : Quel genre de musique écoutez-vous ?

*FERRANTE* : Je connais un nombre incroyable de chansons. Mais je

n'ai pas eu d'éducation musicale. C'est parfois par l'intermédiaire des livres que j'ai abordé la musique classique : par exemple, la *Sonate à Kreutzer* m'a amenée à écouter presque tout Beethoven. De même, depuis que j'ai lu – récemment – la correspondance de Schönberg et de Mann à propos du *Docteur Faustus*, j'écoute jusqu'à l'obsession toutes les œuvres de Schönberg que j'arrive à dénicher. Mais cela demeure un effort de volonté, je reste incompétente en matière de musique.

*FRIEZE* : Que lisez-vous en ce moment ?

FERRANTE : Je lis *La guerre civile : pour une théorie politique de la Stasis* de Giorgio Agamben. Cet ouvrage réunit deux séminaires que le philosophe italien a tenus à l'université Princeton en 2001. Dans son second séminaire, Agamben travaille sur la célèbre gravure qui figure sur le frontispice de la première édition du *Léviathan* de Thomas Hobbes. J'ai toujours été fascinée par les historiens, les philosophes et les écrivains qui se servent des images pour exercer leur métier. Je viens de terminer *Triptyque. Trois études sur Francis Bacon* de Jonathan Littell.

*FRIEZE* : Qu'est-ce qui vous plaît ?

FERRANTE : J'appartiens à cette armée d'individus qu'attire tout ce qui est enfermé dans un cadre. Notamment parce que cela m'aide à imaginer ce qui est resté à l'extérieur.

*L'interview a paru le 20 août 2015 dans la revue d'art Frieze (Angleterre) sous le titre « Questionnaire : Elena Ferrante ».*

---

1. Née en 1978, Mara Cerri a illustré *La plage dans la nuit*, album d'Elena Ferrante, Gallimard Jeunesse, 2017.

*Le petit potager et le monde*

Réponses aux questions de Ruth Joos

JOOS : Quel est le mystère de vos incipit ? Le premier que j'ai lu m'a coupé le souffle. Est-ce un élément de votre écriture auquel vous accordez une attention particulière ? Ou ces premières phrases s'écrivent-elles toutes seules ?

FERRANTE : En général, j'ai besoin d'un début qui me donne l'impression d'être sur la bonne voie. Il est rare qu'il se présente tout de suite, mais cela arrive. La plupart du temps, j'écris et réécris longuement. Parfois aussi, au bout de quelques tentatives, il me semble avoir trouvé le début adéquat, alors je continue. Puis je m'aperçois que j'ai fait fausse route, que je peine. C'est l'énergie avec laquelle le roman commence à couler qui détermine si un début est bon ou pas.

JOOS : L'auteure irlandaise Anne Enright m'a dit un jour que la première page est d'une importance capitale. « Lisez donc les classiques, tout est là, dès le début », a-t-elle affirmé. Êtes-vous d'accord ? Cette première phrase peut-elle être paralysante pour vous ?

FERRANTE : J'ignore si tout est dans le début. Bien sûr, je cherche les premiers mots comme si je cherchais la formule magique qui ouvre la seule et véritable porte sur le roman. Souvent, les premières phrases

ne jaillissent qu'au terme d'un long parcours d'écriture. Alors il faut avoir la force de jeter tout le reste et de repartir de là. Sinon les lecteurs auront le sentiment que la vérité et la force de l'histoire se manifestent trop tard.

JOOS : Pensez-vous pouvoir partager notre impression, à savoir que vos premiers romans étaient une étape nécessaire pour vous permettre de développer la perspective plus large et le romanesque plus circonstancié de votre tétralogie ? D'une certaine façon, on pourrait croire qu'il vous a fallu écrire *Les jours de mon abandon* et *Poupée volée* pour être à même de composer ensuite un ouvrage plus lent, un livre moins direct, plus épique. Est-ce le cas ?

FERRANTE : J'ai écrit au fil des ans beaucoup plus que je n'ai publié, raison pour laquelle il m'est difficile de vous répondre. Il faudrait que je me représente tout ce que j'ai dans mes tiroirs comme une chaîne qui, maillon après maillon, conduit nécessairement aux quatre tomes de *L'amie prodigieuse*. En réalité, la tétralogie a été, pour moi aussi, une surprise, je ne me croyais pas capable de mener à bien une histoire aussi longue et d'aussi vaste envergure. Mais, pour le reste, je ne pense pas m'être beaucoup éloignée du ton et des intentions des romans précédents.

JOOS : Dans ces romans, Elena et Lila peuvent-elles être interprétées comme un seul personnage ? Comme les deux faces d'une seule personne ? Les écrivains sont-ils constitués de deux moitiés ?

FERRANTE : Si nous n'étions faits que de deux moitiés, la vie individuelle serait simple, mais le « moi » est une foule : une grande quantité de fragments hétérogènes s'y agitent. Fruit d'une longue histoire d'oppression et de répression, le « moi » féminin en particulier tend, en se révoltant, à se briser, à se recomposer et de nouveau à se briser d'une façon toujours imprévue. Les romans se nourrissent de cette *frantumaglia* qui couve sous une apparence unitaire et qui constitue une sorte de désordre de départ, d'opacité à éclairer. Histoires et personnages viennent de là. Quand, adolescente, je lisais Dostoïevski, je pensais que tous ses personnages, les plus purs comme les plus abominables, étaient en réalité ses voix secrètes, des éclats dissimulés et savamment travaillés. Je croyais que tout s'était déversé sans filtres, avec une extrême audace, dans ses œuvres.

JOOS : Que pensez-vous du rapport qu'entretiennent le particulier et l'universel ? Le fait que le décor de vos romans (Naples, les diverses classes sociales, le paysage, le langage) n'entrave pas sa compréhension hors de l'Italie ne vous surprend-il pas ?

FERRANTE : C'est un vieux sujet qu'il n'est pas aisé d'éclaircir. Je ne crois pas que cela soit lié à l'habileté technique de l'auteur, plutôt à la puissance de l'authenticité. Si la symbolisation dépasse une vraisemblance habile et entraîne la pure et simple vérité, il est peut-être possible de transformer son petit potager très privé en un jardin ouvert à tous. Mais ce n'est pas garanti. L'écrivain a pour devoir de donner une forme, sans autocensure, à des réalités qu'il connaît bien, comme s'il en était le seul témoin possible.

JOOS : En tant que lectrice, j'ai rarement vécu une expérience aussi intime que la lecture de *Poupée volée* : c'est un livre presque gênant à lire, car le domaine qu'il touche frôle l'indicible. Le cœur vibrant de votre œuvre semble se trouver dans ce roman. Qu'en pensez-vous ?

FERRANTE : J'aime beaucoup *Poupée volée*, c'est un livre que j'ai eu énormément de mal à écrire. Il faut qu'un roman s'aventure au-delà de votre capacité à l'écrire, que vous ressentiez à chaque ligne la crainte d'échouer. Les livres que j'ai publiés sont tous nés de la sorte, mais *Poupée volée* m'a laissé l'impression qu'on éprouve lorsqu'on nage jusqu'à l'épuisement et qu'on s'aperçoit qu'on s'est trop éloigné du rivage.

JOOS : Avez-vous jamais craint de ne plus pouvoir atteindre un tel degré d'intensité ?

FERRANTE : Oui, mais sans angoisse. Écrire encore et encore est une constante de ma vie privée, et cela me convient. Personne ne m'oblige à publier. Si un livre ne correspond pas à mes attentes, je ne le publie pas. Si, à l'avenir, aucun livre ne correspond plus à mes attentes, je ne publierai plus.

JOOS : L'anniversaire de vos débuts littéraires, il y a vingt-cinq ans, approche. Qu'est-ce que cela vous inspire ? Et que vous inspire le fait d'être traduite dans de très nombreuses langues ?

FERRANTE : Je suis contente pour mes livres. Ils sont encore en

bonne santé et parcourent le monde. Ils ont eu de la chance.

JOOS : À quel moment vous êtes-vous rendu compte que vous étiez un écrivain ? Quand avez-vous eu le sentiment d'en être un ?

FERRANTE : Je me suis rendu compte de bonne heure, dans mon adolescence, que j'aimais raconter. Mais, je vous le dis en toute franchise, si vous entendez par écrivain un individu exerçant un rôle qui le définit sur le plan professionnel et social, je ne me prends pas et ne me suis jamais prise pour un écrivain. J'ai écrit et j'écris chaque fois que je le peux, mais j'accomplis depuis longtemps d'autres travaux.

JOOS : Décrire des personnages féminins selon une perspective féminine requiert-il, à votre avis, du courage ? Et, si ce n'est pas le cas, pourquoi, d'après vous, cela a-t-il été fait si rarement et avec si peu d'attention ?

FERRANTE : J'ignore si cela requiert du courage. Il faut certainement dépasser le genre féminin, c'est-à-dire l'image que les hommes nous ont fabriquée et que les femmes s'attribuent comme si c'était leur vraie nature. Il importe de dépasser la grande tradition littéraire masculine, chose ardue mais plus aisée aujourd'hui qu'il y a un siècle : nous avons une tradition féminine de qualité qui possède désormais des sommets très élevés. Surtout, il importe de dépasser la nouvelle image de femme qui s'est construite au cours de la lutte quotidienne contre le patriarcat, image fondamentale sur les plans social, culturel, politique, mais risquée pour la littérature. L'écrivain doit raconter ce qu'il sait vraiment ou ce qu'il croit savoir, y compris si cela va à l'encontre des constructions idéologiques auxquelles il adhère.

JOOS : Vous rendez-vous compte que vous placez souvent vos lecteurs devant des vérités dérangeantes ?

FERRANTE : Les vérités dérangeantes sont le sel de la littérature. Elles n'en garantissent pas la réussite, mais c'est en elles que les mots puisent leur force et leur saveur.

JOOS : Certains lecteurs éprouvent de l'aversion pour ce que vous écrivez à propos des femmes, des mères, des filles et de leurs relations réciproques, alors que d'autres pensent que vous les connaissez

profondément. Comprenez-vous ce phénomène ?

FERRANTE : Un livre doit pousser le lecteur à régler ses comptes avec lui-même et avec le monde. Après quoi, il peut échouer sur une étagère ou à la poubelle.

JOOS : Le fait que vos lecteurs se sentent si proches de votre œuvre, comme si vous disiez pour eux l'indicible, ne vous effraie-t-il pas ?

FERRANTE : Un tel fait me remplirait à la fois de joie et d'angoisse, s'il était avéré. Dire l'indicible est le devoir de la littérature et, en même temps, sa lourde responsabilité. Mais cela n'arrive qu'à de rares écrivains, et je ne crois pas figurer à leur nombre. J'essaie juste de donner un témoignage véridique de ce que j'ai vu chez moi et chez les autres.

JOOS : Avez-vous une idée de ce que nous perdons en lisant vos romans dans une autre langue que la vôtre ? Avez-vous du mal à les « abandonner » à une langue différente ?

FERRANTE : Au début, je croyais pouvoir exercer un contrôle sur les traductions. Mais c'est impossible. Les livres s'en vont, et il faut juste souhaiter que les autres langues soient, dans les limites du possible, des hôtes sensibles et généreux.

JOOS : Quelle est la fonction du dialecte dans vos romans ? Et celle des multiples registres ?

FERRANTE : Le dialecte est pour moi l'entrepôt des expériences primordiales. L'italien les en tire et les dispose sur la page en cherchant des registres d'expression appropriés. Mais mes personnages ont toujours l'impression que le napolitain leur est hostile et qu'il conserve des secrets qui ne pourront jamais pénétrer totalement dans l'italien.

JOOS : Qu'y a-t-il de particulier dans le dialecte napolitain ? Que peut-on dire dans ce dialecte qu'on ne peut dire en italien ?

FERRANTE : Ma conquête de l'italien a été ardue, le napolitain était comme une griffe qui me tirait vers le bas. Avec le temps, les choses ont changé, mais dans mon esprit italien et napolitain demeurent deux langues ennemies. Le napolitain est capable de dire sur moi, sur mes amies, sur nos histoires, de nombreuses choses dont j'ai honte ou que



j'aime, mais qui de toute façon vont au-delà de ce qu'il est possible de dire en italien.

JOOS : Un des thèmes récurrents de vos romans est celui des frontières et de leur franchissement : à l'intérieur et à l'extérieur de la ville, à l'intérieur et à l'extérieur du moi, à l'intérieur et à l'extérieur de la maternité, du mariage. Des frontières qui s'évaporent...

FERRANTE : Les frontières nous donnent le sentiment d'être stables. Nous les fermons au premier signe de conflit, à la première menace. La frontière a pour fonction de nous réduire à une unité, d'atténuer les poussées centrifuges qui menacent notre identité. Mais il s'agit juste d'une apparence. Une histoire commence quand nos frontières cèdent l'une après l'autre.

JOOS : Quelle valeur possède le franchissement des frontières ?

FERRANTE : La valeur fondamentale de limites. Nous tapir à l'intérieur d'un périmètre, puis regarder d'un œil critique au-dedans et au-dehors. Jusqu'au jour où l'on essaie de le franchir.

JOOS : Les femmes sont-elles plus conscientes que les hommes de ce franchissement ?

FERRANTE : L'histoire des femmes de ces cent dernières années est fondée sur le « passer les limites », terriblement dangereux, que les cultures patriarcales ont imposé. Les résultats sont extraordinaires dans tous les domaines. Mais la force avec laquelle on entend nous ramener à l'intérieur des vieilles frontières l'est tout autant. Elle se manifeste comme une violence pure et simple, brute, sanguinaire. Ou comme l'ironie débonnaire des hommes cultivés qui minimisent nos conquêtes ou les rabaissent.

JOOS : Un pas au-delà des frontières peut mener à la disparition, autre thème récurrent de votre œuvre. Quelle est sa signification, sa valeur ? (C'est un des thèmes les plus intéressants de l'œuvre de Siri Hustvedt, pour donner un exemple : chez elle aussi, il y a des mères qui disparaissent.)

FERRANTE : Mon premier livre, *L'amour harcelant*, était le récit d'une disparition. Il faut interpréter la disparition des femmes non seulement comme l'effondrement de leur combativité par rapport à la violence

du monde, mais aussi comme un refus net. Il existe en italien une expression intraduisible dans son double sens : « *Io non ci sto.* » Elle signifie littéralement : « Je ne suis pas là, dans ce lieu, face à ce que vous m’invitez à accepter. » Dans son sens commun, elle veut dire en revanche : « Je ne suis pas d’accord, je ne veux pas. » Le refus consiste à s’absenter des jeux des individus qui écrasent les faibles.

JOOS : D’après vous, est-il normal que nous autres lecteurs ayons la sensation de vous connaître ? Cette situation est-elle confortable pour vous ?

FERRANTE : Les auteurs, en tant qu’auteurs, habitent leurs livres. C’est là qu’ils se montrent avec la plus grande vérité. Les bons lecteurs l’ont toujours su.

*L’interview de Ruth Joos a paru dans le quotidien De Standaard (Belgique) le 21 août 2015 sous le titre « Ongemakkelijke waarheden zijn het zout van de literatuur ».*

*Le magma sous les conventions*

Réponses aux questions d'Elissa Schappell

SCHAPPELL : Vous avez grandi à Naples, où se déroule l'action de bon nombre de vos livres. Quels sont les aspects de cette ville qui vous inspirent ?

FERRANTE : Naples est un espace qui renferme toutes les expériences fondatrices de mon enfance, de mon adolescence, de ma première jeunesse. De nombreuses histoires des gens que je connais et que j'ai aimés se sont déroulées dans cette ville en empruntant les mots de cette ville. Comme je décris ce que je sais mais mûris de façon désordonnée – je n'arrive à créer un roman, à l'inventer, qu'à partir d'une de mes opacités –, mes livres, même s'ils naissent aujourd'hui et dans d'autres villes, ont presque toujours des racines napolitaines.

SCHAPPELL : Lorsque vous avez commencé à écrire *L'amie prodigieuse*, aviez-vous toute l'histoire en tête ?

FERRANTE : Non. Je connaissais uniquement les étapes fondamentales du récit et, de surcroît, comme dans un brouillard. Cela est toutefois vrai pour tous mes livres.

SCHAPPELL : Aviez-vous déjà décidé qu'il y aurait quatre tomes ? Dans le cas contraire, quand l'avez-vous compris ?

FERRANTE : Quand j'ai commencé à travailler sur ce livre, il y a six ou sept ans, j'étais persuadée qu'un unique tome, certes volumineux, suffirait. Mais en abordant le récit du mariage de Lila, j'ai compris qu'il me faudrait un nombre de pages disproportionné. Je n'ai cependant jamais pensé à des romans indépendants. *L'amie prodigieuse* a beau comprendre quatre tomes, c'est une histoire compacte, un unique et très long roman.

SCHAPPELL : D'habitude, avez-vous clairement à l'esprit la forme que vous entendez donner à votre histoire ?

FERRANTE : Il ne m'est jamais arrivé de savoir avec précision quelle forme adopteraient mes histoires. En revanche, je sais toujours que l'écriture ne doit jamais se détourner de son objectif, qui est la vérité. C'est l'élan vers le vrai, non vers un semblant de vrai, qui définit le travail, page après page. Si le ton sonne faux – trop travaillé, trop limpide, trop embrigadé, trop joliment exprimé –, ne serait-ce que dans quelques pages, je suis obligée de m'arrêter et de déterminer à quel endroit j'ai commencé à me tromper. Si je n'y parviens pas, je jette tout.

SCHAPPELL : Y a-t-il un des tomes de *L'amie prodigieuse* que vous avez eu plus de mal à écrire que les autres ? Y en a-t-il un auquel vous vous sentez plus attachée, dont vous êtes plus fière ?

FERRANTE : *L'amie prodigieuse* a constitué pour moi, dans ses quatre étapes, un effort satisfaisant. Le troisième tome a peut-être été le plus difficile à écrire, compte tenu de sa thématique. Pour la même raison, le deuxième a été le plus facile. Mais c'est au premier et au quatrième que je me suis consacrée sans répit, mêlant chaque jour le plaisir à la souffrance, l'opacité à la limpidité. Voilà pourquoi je les aime beaucoup.

SCHAPPELL : Le fait que ce soit Lena, un écrivain, qui raconte l'histoire et que cette histoire renverse l'opinion commune à propos des relations féminines – à savoir le caractère définitif, stable et linéaire de l'amitié – est quelque chose de radical. Pourquoi avez-vous tenu à creuser ainsi le sujet ?

FERRANTE : Lena est un personnage complexe, obscur à ses propres yeux. Elle s'attribue le devoir de retenir Lila à l'intérieur du filet de

son récit, contre la volonté de son amie. Elle semble se conduire ainsi par amour, mais est-ce vraiment le cas ? L'idée qu'une histoire soit filtrée par une personne possédant une conscience limitée, insuffisante, des événements qu'elle raconte, contrairement à ce qu'elle croit, m'a toujours attirée. Dans mes livres, la narratrice doit sans cesse régler ses comptes avec une histoire, des individus et des événements qu'elle ne domine pas, qui ne se laissent pas raconter. J'aime les histoires où l'effort de réduire l'expérience à un récit sape peu à peu l'aplomb du narrateur, sa conviction de disposer de moyens d'expression adéquats, les convictions mêmes qui semblent, au début, lui insuffler de l'assurance.

SCHAPPELL : Le choix de vous asseoir pour créer et décrire des personnages qui ne respectent pas les règles de la bonne société est-il conscient ou, comme le dit Grace Paley : « On ne décide pas de s'opposer à l'autorité. Mais, en écrivant, cela se produit tout simplement » ?

FERRANTE : Je réfléchis beaucoup à ce que j'aimerais faire de l'écriture. Depuis toujours je lis énormément pour puiser dans la tradition (je parle aussi de la tradition italienne, extraordinairement riche et variée) ce dont j'ai besoin. Puis j'écris, un point c'est tout, j'écris sans me soucier de ce qui est vulgaire ou raffiné, décent ou indécent, docile ou rebelle. Il n'existe qu'un seul problème : raconter de la façon la plus efficace possible.

SCHAPPELL : L'un des aspects les plus remarquables de vos romans est la sagacité avec laquelle vous saisissez la complexité de l'amitié entre femmes, sans jamais tomber dans les clichés ni le sentimentalisme. Vous faites de la relation entre Lila et Lena une description impitoyablement honnête, peut-être même brutale, mais, pour une lectrice – tout du moins pour moi –, aussi juste que libératoire.

FERRANTE : En général nous archivons nos expériences au moyen de mots éprouvés. Ce sont des stylisations toutes prêtes qui nous rassurent, nous transmettent un sentiment de normalité familière. Mais, de cette façon, nous nous débarrassons consciemment ou inconsciemment de tout ce qui, exprimé jusqu'au bout, nous conduirait à l'effort et au tourment de la recherche des mots. Une

écriture honnête se doit d'accomplir cet effort, de trouver les mots pour exprimer cette partie de notre expérience qui demeure tapie et muette en nous. Une bonne histoire – ou, mieux, le genre d'histoire que je préfère – d'un côté relate une expérience – par exemple l'amitié – selon les conventions, la rendant donc reconnaissable et passionnante ; de l'autre montre le magma qui coule sous les piliers conventionnels. Le destin d'un roman qui tend vers la vérité en forçant les stylisations communes dépend du degré d'envie que le lecteur a de régler vraiment ses comptes avec lui-même.

SCHAPPELL : *L'amie prodigieuse* s'inspire-t-il d'une amitié réelle ?

FERRANTE : On peut dire que son point de départ est ce que je sais d'une amitié complexe, longue et tourmentée.

SCHAPPELL : Sachant combien les amitiés entre femmes sont insidieuses et chargées de tensions, pourquoi, d'après vous, lisons-nous si peu de livres décrivant avec franchise l'intensité de ces relations ?

FERRANTE : Ce que nous n'arrivons pas à nous dire correspond souvent à ce que nous ne voulons pas nous dire, raison pour laquelle lorsqu'un livre nous en offre une formulation nous nous agaçons, ou nous vexons. Ce sont des choses que nous savons, mais les lire nous dérange. Il arrive aussi que le contraire se produise. Nous nous enthousiasmons quand des fragments de réalité deviennent dicibles.

SCHAPPELL : Le thème de l'abandon est souvent présent dans vos ouvrages : on y trouve des femmes et des hommes qui abandonnent leurs amants, leur mariage ; des mères qui abandonnent leurs enfants ; des femmes qui abandonnent des amitiés, des rêves. Pourquoi ce sujet touche-t-il des cordes aussi profondes chez vous ?

FERRANTE : L'abandon est une blessure invisible qui guérit rarement. C'est un thème qui m'attire du point de vue narratif car il synthétise bien la précarité de ce que nous considérons en général comme constant, « naturel ». L'abandon ronge les certitudes à l'intérieur desquelles nous croyions vivre en sécurité. Non seulement nous sommes abandonnées, mais parfois nous ne supportons pas la perte, nous nous abandonnons nous-mêmes, nous perdons la compacité que nous nous étions assurée grâce à la douce habitude de nous en

remettre à autrui. Pour sortir de cette situation, il convient de trouver un nouvel équilibre en tenant compte toutefois d'une nouvelle donnée : nous savons à présent que tout ce que nous possédons peut nous quitter et emporter jusqu'à notre envie de vivre.

SCHAPPELL : Nous retrouvons dans vos romans une forme de féminisme où « le privé est politique ». Vous considérez-vous comme féministe ? Comment décririez-vous les différences entre le féminisme américain et le féminisme italien ?

FERRANTE : Je dois beaucoup au célèbre slogan que vous citez. Cette formule m'a appris que l'histoire individuelle la plus intime, la plus étrangère qui soit à la sphère publique, est de toute façon marquée par la politique, c'est-à-dire par cette chose compliquée, envahissante, non schématique, que constituent le pouvoir et sa gestion. Ce slogan ne comprend que quelques mots, mais ils sont dotés d'une telle capacité de synthèse qu'il ne faudrait jamais les oublier. Ils disent de quoi nous sommes faites, à quelle subordination nous sommes exposées, quel regard nous devons poser sur les autres et sur nous-mêmes – un regard délibérément désobéissant. « Le privé est politique » est aussi une suggestion importante pour la littérature. Il devrait figurer parmi les notions fondamentales de tout écrivain ou apprenti écrivain.

Quant à la définition de féministe, je n'en sais rien. J'ai aimé et j'aime le féminisme pour la pensée complexe qu'il a su produire aux États-Unis, en Italie et dans de nombreux autres pays. J'ai grandi en pensant que, si je n'acceptais pas d'être absorbée dans le monde des hommes aux grandes compétences, si je ne tirais pas de leçons de leur excellence culturelle, si je ne passais pas brillamment tous les examens auxquels ce monde me soumettait, je n'existerais pas vraiment. Puis j'ai lu des livres qui soulignaient la différence des femmes, et mes convictions se sont diamétralement inversées. J'ai compris que je devais faire le contraire, que je devais partir de moi-même et de ma relation avec les autres – cette formule est également fondamentale – pour donner une forme à ma propre personne. Aujourd'hui je lis tout ce que les femmes écrivent. Cela m'aide à poser un regard critique sur le monde, sur moi-même, sur les autres. Cela stimule mon imagination, me pousse à réfléchir à la fonction de la littérature. Voici les noms des femmes auxquelles je dois beaucoup : Firestone, Lonzi, Irigaray, Muraro, Cavarero, Gagliasso, Haraway, Butler, Braidotti.

Bref, je suis une lectrice passionnée de la pensée féministe et je partage aussi des positions éloignées. Mais je ne me considère pas comme une militante, je crois être réfractaire à tout militantisme. Nos esprits regorgent de matériaux très hétérogènes ; des fragments d'époques et d'intentions différentes y coexistent et s'y heurtent sans cesse. En tant qu'écrivain, je préfère régler mes comptes – si brouillons et dangereux soient-ils – avec cette surabondance, plutôt que de me sentir en sécurité à l'intérieur d'une schématisation qui, en tant que telle, finit toujours par écarter bon nombre de vérités pour la raison qu'elles sont dérangeantes. Je regarde ce qui se passe autour de moi. Je compare ce que j'étais, ce que je suis devenue, ce que sont devenus mes amis des deux sexes, clarté et hésitations, échecs, fuites en avant. Mes filles et leurs camarades semblent persuadées que la liberté dont elles ont hérité constitue un don naturel, et non le résultat provisoire d'un long affrontement encore en acte, au cours duquel on risque de tout perdre brusquement. Quant au monde masculin, je connais des hommes très cultivés, très réfléchis, qui ont tendance à ignorer ou à rabaisser avec une ironie polie la production des femmes dans les domaines philosophique, littéraire, etc. Mais il existe aussi des jeunes femmes très aguerries et des hommes qui essaient de s'informer et de comprendre, entre mille contradictions. Bref, les guerres culturelles sont longues, contradictoires, et pendant qu'elles sont menées il est difficile de déterminer ce qui est utile et ce qui ne l'est pas. Je préfère m'imaginer à l'intérieur d'un écheveau enchevêtré : les écheveaux enchevêtrés m'attirent. Je crois qu'il est nécessaire de raconter l'enchevêtrement des existences et des générations. Il est utile de chercher le bout du fil, mais la littérature se pratique avec l'enchevêtrement.

SCHAPPELL : Cela m'amène à la question sur le genre, qui doit vous paraître insupportable à présent, mais qui me vient à l'esprit pour la raison suivante : les critiques qui s'interrogent le plus souvent, de manière presque obsédante, sur votre genre sont, je l'ai remarqué, de sexe masculin. Aux yeux des hommes, il semble inconcevable qu'une femme puisse rédiger des livres qui décrivent de façon aussi sérieuse et aussi impartiale le sexe et la violence. Nombre d'entre eux croient non seulement que vous êtes un homme, mais – étant donné votre production – qu'un groupe d'hommes se dissimule derrière vous. Un



comité. Un peu comme pour la Bible...

FERRANTE : Vous est-il arrivé d'entendre récemment à propos de livres signés par des hommes : ce sont des livres écrits par une femme ou par un groupe de femmes ? Tout le monde est persuadé que le genre masculin peut mimer, en l'englobant, le genre féminin grâce à sa puissance exorbitante, alors que le genre féminin ne peut rien mimer : sa « faiblesse » le trahit immédiatement, il ne peut simuler la force masculine. C'est un lieu commun dont sont hélas convaincus l'édition et les autres médias, qui ont tendance à enfermer les femmes écrivains dans une sorte de gynécée littéraire. Nous sommes douées, moins douées, très douées, mais seulement à l'intérieur du périmètre réservé aux individus de sexe féminin ou, mieux, à des thèmes et à des tons que la tradition masculine estime propres au genre féminin. S'il est assez ordinaire de ramener la production littéraire féminine à une dépendance de la production littéraire masculine, il est très rare qu'on signale l'influence d'une femme écrivain dans le travail d'un homme. Les critiques ne le font pas, les auteurs non plus. Par conséquent, quand l'ouvrage littéraire d'une femme ne respecte ni les compétences, ni le domaine, ni les dons attribués d'autorité au genre auquel les femmes ont été reléguées, on brandit des ascendances masculines. Et quand, de surcroît, la couverture ne comporte pas de photo de femme, les jeux sont faits : l'auteur est un homme ou une équipe entière d'amants très virils de la belle écriture. Et s'il s'agissait plutôt d'une tradition féminine d'écriture, de plus en plus habile et efficace, lasse du gynécée littéraire et affranchie des stéréotypes habituels ? Quand sera-t-il établi communément que nous savons penser, que nous savons raconter, que nous savons écrire comme les hommes, voire mieux ?

SCHAPPELL : La rage qui se dégage de vos livres me semble très féminine, tout comme votre capacité à immortaliser la façon instinctive de vivre le corps et l'érotisme, en particulier dans les amitiés entre filles. Je suis moi aussi écrivain, et l'idée que seules comptent les histoires de guerre écrites par des hommes terrés dans les tranchées me blesse. Les batailles domestiques, contre le sexisme, contre la violence physique, la misogynie, les batailles entre femmes sont tout aussi sanglantes, sinon plus. Considérez-vous comme une insulte l'obsession pour votre genre ?

FERRANTE : La vie quotidienne des femmes est exposée à toutes sortes de violences. Et pourtant il est communément admis que la vie conflictuelle, violente, des femmes entre les quatre murs domestiques et dans les expériences de vie les plus ordinaires ne peut être exprimée qu'à travers les formules que le monde masculin définit comme féminines. Sortir de leur invention millénaire signifie qu'on n'est pas une femme.

SCHAPPELL : Les filles grandissent en lisant des livres écrits par des hommes. C'est à mon avis pour cette raison que nous nous sommes habituées à entendre mentalement des voix masculines et qu'il nous est facile d'imaginer la vie des cow-boys, des capitaines et des pirates de la littérature masculine, alors que les hommes refusent d'entrer dans l'esprit d'une femme, en particulier s'il s'agit d'une femme en colère. Êtes-vous d'accord ?

FERRANTE : Oui, mais j'estime que la colonisation masculine de notre imaginaire – un malheur tant que nous n'étions pas en mesure de donner une forme à notre différence – est aujourd'hui une force. Nous connaissons à fond l'ordre symbolique masculin, alors que les hommes ignorent tout du nôtre, notamment la façon dont il s'est réorganisé sous les coups du monde. La plupart d'entre eux n'en éprouvent pas la moindre curiosité, ils ne nous reconnaissent que si nous adhérons à leur manière de se voir et de nous voir.

SCHAPPELL : Quels romans ou essais vous ont-ils le plus influencée en tant qu'écrivain ?

FERRANTE : Le manifeste de Donna Haraway, que j'ai lu avec un retard coupable, ainsi qu'un vieux livre d'Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*<sup>1</sup>. Le roman fondamental a été *Mensonge et sortilège* d'Elsa Morante.

SCHAPPELL : Prenez-vous parfois position contre certaines écritures ou certains auteurs ?

FERRANTE : Les écritures qui sont très différentes de la mienne m'intriguent. Je consacre une attention particulière aux livres que je serais incapable d'écrire. Quand je sens une écriture étrangère, je l'étudie afin de comprendre comment elle s'articule et ce qu'elle peut m'apprendre. Jamais l'idée de polémiquer avec d'autres écrivains ne

m'a traversé l'esprit.

SCHAPPELL : Vous arrive-t-il d'aller volontairement à l'encontre des conventions ou des attentes ?

FERRANTE : J'accorde de l'attention à tous les systèmes de conventions et d'attentes, surtout aux conventions littéraires et aux attentes qu'elles entraînent chez les lecteurs. Mais ce qu'il y a de respectueux en moi en vient tôt ou tard à régler ses comptes avec ce qu'il y a de désobéissant. Et c'est toujours la désobéissance qui l'emporte.

SCHAPPELL : Dans quel genre d'espace travaillez-vous ?

FERRANTE : N'importe où. Essentiellement dans un coin, c'est-à-dire dans un espace extrêmement réduit.

SCHAPPELL : Quand l'écriture s'enraye, que faites-vous ?

FERRANTE : J'arrête d'écrire, j'attends.

SCHAPPELL : Comment vous détendez-vous ?

FERRANTE : Je me consacre aux assommantes tâches domestiques.

SCHAPPELL : Avez-vous déjà abandonné un livre ? Pourquoi ?

FERRANTE : J'ai abandonné de nombreux livres, dont certains achevés. Et ce, toujours pour la même raison. J'écarte tout ce qui, malgré de belles pages soignées, me paraît privé de vérité.

SCHAPPELL : Dès la première page de *L'amie prodigieuse* j'ai été frappée par son ton et par son style – dépouillé, sans effets spéciaux : le langage n'attire jamais l'attention sur lui-même. Le registre que vous adoptez est-il rigoureux et maîtrisé dès le début, ou est-il plus chaotique et plus émotif dans les premiers jets ?

FERRANTE : Je décris des femmes de la classe moyenne, cultivées et indépendantes. Elles disposent d'instruments adéquats pour réfléchir à leur propre personne. Le langage plat et distant que j'emploie leur appartient. Puis quelque chose se brise, ces femmes font une embardée, tout comme la langue au moyen de laquelle elles essaient de se raconter. Dès lors, le problème – le problème avant tout pour moi, qui écris – consiste à retrouver par étapes la langue froide et,

avec elle, une forme de maîtrise qui empêche ces femmes de se perdre dans la dépression, dans l'autodénigrement, ou dans un sentiment de revanche dangereux pour elles et pour les autres.

SCHAPPELL : L'amitié entre femmes peut être très insidieuse : contrairement aux hommes, les femmes se disent tout. L'intimité est notre valeur d'échange et, pour cette raison même, nous nous étudions avec une grande habileté. Pour quel motif avez-vous eu l'envie de vous aventurer dans un monde aussi riche ?

FERRANTE : L'amitié est un creuset de bons et de mauvais sentiments en incessante ébullition. Un proverbe dit : « Dieu me garde de mes amis. Mes ennemis, je m'en charge. » Il nous fait remarquer que, somme toute, l'ennemi est le fruit d'une simplification de la complexité humaine : dans l'inimitié, la relation est claire, je sais que je dois me protéger, que je dois attaquer. Dieu seul, en revanche, connaît les pensées de nos amis. La confiance absolue et l'affection solide dissimulent parfois haine, tromperie, trahison. Pour cette raison peut-être, l'amitié masculine a élaboré au fil du temps un code très rigoureux. Le respect fidèle de ses lois internes et les conséquences sans moyens termes de leurs éventuelles violations ont alimenté une longue tradition romanesque. Notre amitié, en revanche, est un territoire inconnu, y compris à nous-mêmes, sans règles définies. Il peut s'y produire tout et son contraire, rien n'est sûr. Son exploration romanesque s'effectue donc lentement, c'est un pari, une entreprise ardue. Surtout, on court le risque qu'à chaque pas les bons sentiments, le calcul hypocrite ou les idéologies qui mettent la sororité en avant, souvent sous des formes écœurantes, ternissent l'honnêteté du récit.

SCHAPPELL : Vous devez être lasse de cette question, et j'ai moi-même honte de vous la poser, mais je ne cesse de l'entendre autour de moi : pourquoi un auteur – en particulier un auteur célèbre comme vous, très apprécié de la critique – choisit-il l'anonymat ?

FERRANTE : Je n'ai pas choisi l'anonymat, mes livres sont signés. Je me suis soustraite aux rites auxquels les écrivains sont plus ou moins obligés de se soumettre pour soutenir leurs ouvrages, en leur associant leur image, une image utilisable. Les choses se sont bien passées jusqu'à présent. Mes livres témoignent de plus en plus de leur autonomie, aussi je ne vois pas pourquoi je devrais changer de

position. Ce serait une incohérence déplorable.

SCHAPPELL : L'effacement – l'effacement de soi-même et l'effacement de la part d'une culture déterminée – est l'un des thèmes récurrents de vos ouvrages. En quoi cette forme de disparition vous intéresse-t-elle ?

FERRANTE : J'ai toujours été fascinée par les gens qui décrètent – face à un monde regorgeant à tel point d'horreurs qu'il se révèle insupportable – qu'on ne peut changer la condition humaine, que la nature est un mécanisme monstrueux, que l'humanité ne cesse de produire de l'inhumanité, y compris quand elle est animée de bonnes intentions, et par conséquent qui se dérobent. Le problème, ce n'est pas ce que les autres vous font. Le problème, c'est d'assister, impuissant, aux horreurs dont sont victimes les plus faibles d'entre nous. Face à une exposition quotidienne à l'intolérable, aucune utopie – qu'elle soit politique, religieuse ou scientifique – n'est suffisamment porteuse d'apaisement. Chaque génération se voit obligée de procéder au constat déprimant de l'horreur et de découvrir son impuissance. C'est ainsi qu'on fait un pas en arrière, ou en avant. Je ne parle pas de suicide. Je parle de la non-implication, du retrait. Quand elle s'élève du bout de l'insupportable, la phrase « je ne suis pas d'accord » me semble dense, chargée de sens et propice à un récit.

SCHAPPELL : Il est singulier que vous ayez choisi de garder le secret sur votre identité et que vous vous soyez d'une certaine façon effacée. Cela fait joliment écho au désir de disparaître de Lila. Pourriez-vous écrire avec autant d'honnêteté si vous étiez un personnage public ? L'anonymat vous donne-t-il un sentiment de liberté, ou ne change-t-il rien ?

FERRANTE : Non, quand on écrit et publie, on ne s'efface pas le moins du monde. J'ai une vie privée et, du point de vue public, je suis largement représentée par mes livres. Le choix que j'ai fait est d'une autre nature. J'ai simplement décidé une fois pour toutes, il y a vingt-cinq ans, de me débarrasser du désir de notoriété et de l'envie de pénétrer dans le cercle des gens de succès, des gens qui croient avoir remporté je ne sais quelle récompense. Cela a constitué pour moi un pas important. Grâce à ce pas, j'ai l'impression aujourd'hui d'avoir conquis un espace de liberté où je me sens active et présente. Y renoncer me causerait un grand chagrin.

SCHAPPELL : Quelles indications donneriez-vous au lecteur qui vous cherche désespérément dans vos livres – sinon l'envoyer paître ?

FERRANTE : Que je sache, mes lecteurs ne sont en rien désespérés. Je reçois des lettres qui me soutiennent dans ma petite bataille en faveur de la centralité des œuvres. De toute évidence, les livres suffisent à ceux qui aiment la littérature.

*L'interview d'Elissa Schappell a paru sur le site de Vanity Fair (États-Unis) en deux parties. La première, le 27 août 2015, sous le titre « The Mysterious, Anonymous Author Elena Ferrante on the Conclusion of Her Neapolitan Novels » ; la seconde, le 28 août, sous le titre « Elena Ferrante Explains Why, for the Last Time, You Don't Need to Know Her Name ».*

---

1. « Toi qui me regardes, toi qui me racontes », inédit en français.

*Mécontentement volontaire*

Réponses aux questions d'Andrea Aguilar

AGUILAR : Combien de temps avez-vous mis pour écrire les quatre tomes de *L'amie prodigieuse* ? Le croissant succès de vos ouvrages vous a-t-il d'une certaine façon influencée ? Lisez-vous les critiques ou les articles publiés à votre sujet ?

FERRANTE : En général, je lis toutes les interventions avec beaucoup d'attention, mais seulement lorsque je juge que mon livre s'est suffisamment éloigné de moi. Cela n'a pas été possible pour le dernier. *L'amie prodigieuse* est à mes yeux un unique et long roman, très compact. Mais sa publication en quatre tomes – un par an – a eu la conséquence suivante : au moment même où j'achevais définitivement l'histoire, je recevais les critiques du premier tome et les lettres des lecteurs. Cela équivalait à peaufiner et à terminer le texte alors même qu'il suscitait chez les lecteurs des opinions et des attentes variées. C'est une expérience à laquelle je dois encore réfléchir.

AGUILAR : Comment vous situez-vous par rapport à la bataille de Lena contre l'écriture ? Après la publication de son premier roman, Lena a du mal à se remettre à écrire et il semble qu'elle ait perdu tout son talent au lendemain de la sortie de ses livres. Vous décrivez alors les incertitudes qu'elle doit surmonter et son égarement quand elle cherche le sujet d'un nouveau livre. En est-il ainsi pour vous ?

Comment avez-vous commencé à écrire la tétralogie ?

FERRANTE : J'ai toujours énormément écrit. L'écriture est, à mes yeux, un art qui nécessite un exercice permanent. M'exercer pour acquérir des compétences n'a jamais suscité en moi d'inquiétudes. En revanche, publier m'en cause encore. De fait, je me décide à publier un livre en proie à mille incertitudes et seulement si le texte en question me semble empreint de vérité. Je sais reconnaître la vérité littéraire. Elle se présente – si elle se présente – après que j'ai épuisé toutes mes ressources d'écriture et que j'ai abandonné mes attentes à son sujet.

AGUILAR : Lena explique à Lila qu'elle se croit obligée de rattacher chaque événement au précédent de façon que tout finisse par être cohérent. En a-t-il été ainsi pour vous dans l'écriture de la tétralogie ? La force de l'histoire de ces deux femmes est extraordinaire, mais il y a aussi de nombreux autres personnages autour d'elles, et en arrière-fond les transformations historiques de l'Italie. Comment avez-vous travaillé à l'intrigue ? Le roman s'ouvre sur la disparition de Lila, et le désir d'écrire de Lena naît sous forme de vengeance, comme si elle voulait s'opposer à la volonté de Lila de ne pas laisser de traces. Saviez-vous déjà clairement ce qui arriverait à Lila et à Lena ?

FERRANTE : Je n'écris jamais en développant soigneusement un schéma. En général, je connais très sommairement le point d'arrivée d'une histoire, ainsi que quelques grandes étapes, alors que je ne sais rien des innombrables épisodes, je les distingue en écrivant. Si ce n'était pas le cas – si je savais tout des intrigues et des personnages –, je m'ennuierais et abandonnerais mon projet. Ce qui est du reste très souvent le cas. Je progresse un bon moment en soignant l'ossature du roman et l'écriture. Puis je m'aperçois que je produis une sorte de faux témoignage et j'arrête. En cela, je suis très loin de Lena. Son désir obsédant de tout maîtriser avec cohérence et un beau style constitue à mes yeux un péché capital contre la vérité.

AGUILAR : Revenons aux difficultés de Lena avec l'écriture. J'ai lu dans *The Paris Review* ce que vous dites à propos des dix années qui vous ont été nécessaires pour séparer votre écriture de *L'amour harcelant*. D'après vous, les femmes sont-elles plus critiques, plus réalistes et plus sévères par rapport à leur travail ?



FERRANTE : Je ne sais pas. Mais je crois que, pour obtenir le plus d'efficacité possible, une femme écrivain doit s'imposer une sorte de mécontentement volontaire. Nous affrontons des géants. La tradition littéraire masculine regorge d'œuvres merveilleuses et propose une forme bien à elle pour toutes les possibilités. Les apprentis écrivains doivent connaître cette forme à fond et apprendre à la réutiliser en la forçant selon les nécessités. La bataille avec le matériau brut de notre expérience de femmes exige avant tout des compétences. De plus, il faut combattre notre timidité et nous bâtir avec effronterie, ou plutôt avec superbe, une généalogie littéraire qui nous soit propre.

AGUILAR : Dans les troisième et quatrième tomes, Lena effectue plusieurs tournées de promotion pour ses livres, donne des interviews (dont une aux conséquences tragiques, d'après Lila) et s'affirme de plus en plus comme un personnage public. La confrontation avec ses lecteurs semble l'aider à mettre au point aussi bien sa voix publique que ses opinions. « Tous les soirs, j'improvisais avec succès en m'inspirant de mon vécu », écrit Lena. Peut-on dire que vous procédez de la même manière avec votre écriture ?

FERRANTE : Non. L'écriture n'a rien à voir avec les exhibitions publiques. Dans ces réponses écrites, par exemple, je suis une auteure qui s'adresse à des lecteurs sous l'impulsion de questions également écrites. Je n'improviserai pas de réponses, comme dans d'autres occasions d'échange, je ne me mets pas en scène. Je laisse de côté une grande, une très grande part de mon individualité, que j'exhiberais sans problème dans d'autres formes de communication. Pour moi, écrire est une activité qui n'accepte qu'une seule confrontation possible : la lecture.

AGUILAR : Les critiques du livre de Lenù, comme vous le racontez dans le troisième volume, ne sont pas toujours positives. Vous faites en outre une allusion aux tournées promotionnelles que votre personnage effectue. Est-ce une façon d'ironiser sur la condition des auteurs aujourd'hui ? Pourquoi avez-vous choisi de décrire en détail la vie publique de Lenù en tant qu'auteure ? Cela vous a-t-il confortée dans votre position à ce sujet ?

FERRANTE : Je n'ironise pas sur le statut actuel de l'écrivain. Je me contente de raconter comment il agit sur mes deux héroïnes : Lenù qui

vit dans une alternance d'accord et de découragement, Lila qui s'y heurte à travers son amie et tantôt le subit, tantôt tente de l'utiliser, ou encore le déstructure.

AGUILAR : Avez-vous envisagé d'introduire dans l'histoire des passages des livres de Lena ? Les lecteurs ne les connaissent qu'à travers les souvenirs d'Elena, ce qui vaut aussi pour les écrits de Lila. Il semble y avoir dans vos ouvrages une sorte de répugnance pour le fait en soi, au profit du sentiment et de la mémoire. Croyez-vous que ces éléments renforcent l'histoire et la rendent d'une certaine manière plus réaliste ? Compte tenu de la subjectivité appuyée de votre roman, pouvons-nous dire que l'énigme sous-entendue consiste à déterminer si la beauté et les merveilleuses qualités que Lena voit chez Lila résident, ou non, dans les yeux de l'observateur ?

FERRANTE : J'ai décidé dès le début, ou presque, que le texte n'inclurait ni des passages des livres de Lena ni des extraits des cahiers de Lila. Leur qualité objective n'a guère d'importance pour les fins de l'histoire. Ce qui importe, c'est que, malgré son succès, Lena conçoive ses ouvrages comme le pâle reflet de ceux qu'aurait écrits Lila ; ou plutôt, qu'elle se perçoive elle-même de cette façon. Les romans acquièrent de la force non quand ils imitent avec vraisemblance individus et événements, mais quand ils saisissent la confusion des existences, la construction et la déconstruction des croyances, le choc que des éclats de diverses provenances produisent dans le monde et dans nos esprits.

AGUILAR : Le quatrième tome accorde une place de plus en plus centrale à la ville de Naples, que vous décrivez et étudiez. Quelle difficulté majeure rencontre-t-on quand on écrit sur ce sujet ? Au fil de la narration, Lila semble incarner cette ville. Vous en êtes-vous rendu compte ?

FERRANTE : Oui, mais c'est une pensée que j'ai repoussée, je ne voulais pas que Lila soit réductible à quoi que ce soit. Je désirais, en revanche, que les embardées incessantes de tous les personnages, depuis l'enfance jusqu'à la vieillesse, se déversent sur la topographie du quartier et de toute la ville. Il est difficile de décrire Naples, car c'est une ville dénuée de linéarité : les contraires se fondent les uns dans les autres, son extraordinaire beauté se transforme en laideur, sa

culture extrêmement raffinée devient vulgaire, sa célèbre cordialité se mue en violence.

AGUILAR : En se remémorant les interventions auxquelles elle s'est soumise dans ses tournées de promotion, Lena semble comprendre qu'elle a utilisé les vies des autres. Cela se produit aussi lorsqu'elle écrit son livre sur le quartier de son enfance. À votre avis, la rédaction d'un roman comporte-t-elle toujours des sentiments de culpabilité ?

FERRANTE : Oui, absolument. Écrire – et pas seulement de la fiction – est toujours une appropriation indue. Notre singularité d'auteurs consiste en une petite note en marge. Nous puisons tout le reste dans l'entrepôt de ceux qui ont écrit avant nous, dans les vies et les sentiments les plus intimes des autres. Sans que rien ni personne ne puisse nous y autoriser.

AGUILAR : Quelles sont les femmes écrivains que vous préférez ? Et quels sont les personnages féminins qui vous ont fascinée ?

FERRANTE : La liste serait très longue, je préfère vous l'épargner. J'insisterais en revanche sur la constatation suivante : au fil du <sup>XX</sup><sup>e</sup> siècle, la tradition des femmes écrivains s'est extraordinairement renforcée, et pas seulement en Occident. Ma génération est sans doute la première à avoir pensé qu'il n'est pas nécessaire d'être un homme pour écrire de grands livres. Aujourd'hui, nous pouvons nous dire avec sérénité qu'il est possible d'abandonner le gynécée littéraire à l'intérieur duquel on a tendance à nous enfermer et à établir des comparaisons.

AGUILAR : De quel personnage masculin de *L'amie prodigieuse* vous sentez-vous le plus proche ?

FERRANTE : D'Alfonso, le camarade de classe de Lena.

AGUILAR : D'après vous, qu'y a-t-il de si particulier dans l'amitié entre femmes ? La littérature a rarement abordé ce sujet. Savez-vous pourquoi ?

FERRANTE : L'amitié au masculin possède une longue tradition littéraire et un code de conduite très élaboré. L'amitié au féminin ne dispose, en revanche, que d'une carte approximative et récente. Le risque, c'est que le raccourci du lieu commun édifiant s'impose face à

l'effort des parcours compliqués.

AGUILAR : Lena manifeste une désaffection progressive à l'égard du féminisme (que son ancienne belle-sœur incarne d'une certaine façon). Que pensez-vous du féminisme ?

FERRANTE : Sans le féminisme, je serais encore la gamine surchargée d'une culture et d'une sous-culture masculines que je prenais pour ma libre pensée. Le féminisme m'a aidée à grandir. Mais aujourd'hui je vois et je sens que les nouvelles générations s'en moquent. Elles ignorent que nos conquêtes sont très récentes, et par conséquent friables. Toutes les femmes que j'ai décrites, en revanche, l'ont appris à leurs dépens.

AGUILAR : Dans le dernier tome de *L'amie prodigieuse*, Lena se déplace rapidement à travers les décennies, le rythme semble changer. On dirait que, plus elle se rapproche du présent, plus elle éprouve de difficultés à dérouler son histoire. A-t-il été ardu de conclure ce roman ? Pensez-vous encore à vos personnages ?

FERRANTE : Il est encore trop tôt pour prendre des distances. En réalité, j'ai encore l'impression d'écrire. S'il n'est pas aisé de parler du présent, c'est en raison de sa volatilité. Je l'ai raconté en l'imaginant comme un précipice, comme la vapeur d'eau d'une cascade. Quoi qu'il en soit, c'est le troisième tome, et non le quatrième, qui a été le plus ardu à écrire.

AGUILAR : Les héroïnes de vos livres sont toutes des écrivains. Pourquoi ? Vous explorez aussi la maternité de façon récurrente. Est-il difficile d'affronter ouvertement ce sujet ?

FERRANTE : Les femmes écrivent beaucoup, non par métier, mais par nécessité. Elles recourent surtout à l'écriture dans leurs moments de crise, pour faire la clarté sur leur propre personne. Nombre de nos caractéristiques n'ont pas été décrites jusqu'au bout, voire pas du tout. Nous le découvrons quand la vie quotidienne s'embrouille et que nous avons besoin d'y mettre de l'ordre. La maternité, justement, est une de ces expériences qui nous appartiennent, dont la vérité littéraire est encore à explorer.

AGUILAR : Vos ouvrages sont d'une certaine façon empreints d'un

sens du destin propre à la tragédie grecque. Quelle influence les classiques grecs ont-ils exercée sur vous ?

FERRANTE : J'ai fait des études classiques et, dans ma jeunesse, j'ai beaucoup traduit par plaisir du grec et du latin. Je voulais apprendre à écrire, et cela constituait à mes yeux un exercice extraordinaire. Puis, faute de temps, j'ai arrêté. Vous dites que ma formation est visible dans mes livres, je le crois volontiers. Mais, je dois le préciser, j'ai toujours conçu des personnages féminins enfermés dans des enclos historico-culturels, et non piégés par le destin.

AGUILAR : Travaillez-vous à un nouveau livre ?

FERRANTE : Oui, il est rare que je passe de longues périodes sans écrire. Mais achever un livre ne m'arrive pas souvent. Et quand c'est le cas, je ne le publie pas volontiers. Écrire me met de bonne humeur, publier non.

*L'interview d'Andrea Aguilar a paru dans Babelia/El País (Espagne) du 11 novembre 2015 sous le titre « Elena Ferrante : “Escribir es una apropiación indebida” ».*

*Les femmes qui passent les limites*

Réponses aux questions de Liz Jobey

JOBey : Quand avez-vous commencé à écrire ?

FERRANTE : À la fin de l'adolescence.

JOBey : Vous avez déclaré avoir longtemps écrit sans la moindre intention d'être publiée ni même de faire lire vos ouvrages à qui que ce soit. Au début, quelle fonction l'écriture revêtait-elle pour vous ?

FERRANTE : J'écrivais pour apprendre à écrire. J'avais l'impression d'avoir des choses à raconter, mais à chaque tentative je concluais, selon mon humeur, que j'étais dépourvue de talent ou que je ne possédais pas les capacités techniques adéquates. En général, je préférais la seconde hypothèse : la première m'effrayait.

JOBey : Vos ouvrages traitent de la vie des femmes et de la façon dont elles interagissent avec les hommes sur le plan privé comme sur le plan public. Aviez-vous l'intention, quand vous avez décidé d'être publiée, de parler aux femmes de l'expérience féminine ?

FERRANTE : Non, je n'avais aucun projet et je n'en ai toujours pas aujourd'hui. Lorsque j'ai décidé de publier *L'amour harcelant*, je croyais avoir écrit un livre dont je pourrais définitivement me défaire sans avoir à le regretter par la suite. C'est la seule raison de ce choix.

JOBey : Dix années se sont écoulées entre votre premier livre, *L'amour harcelant*, et le deuxième, *Les jours de mon abandon*. Cette pause s'explique-t-elle par un motif précis ?

FERRANTE : En vérité, il n'y a pas eu de pause. J'ai énormément écrit au cours de ces dix années, cependant je n'ai jamais pensé pouvoir me fier à ces écrits. Il s'agissait de romans très travaillés, très étudiés, mais dénués de vérité.

JOBey : Dans vos livres, les figures masculines sont rarement positives : elles sont presque toutes faibles, imbuées d'elles-mêmes, absentes ou autoritaires. Ces hommes sont-ils le reflet de la société dans laquelle vous avez grandi ? Ou traduisent-ils le déséquilibre de pouvoir entre les deux sexes dans la société en général ? Ce déséquilibre s'est-il amélioré, ou a-t-il changé au cours de ces dernières années ?

FERRANTE : J'ai grandi dans un monde où il semblait normal que les hommes (pères, frères, fiancés) aient le droit de vous frapper pour vous corriger, pour vous éduquer en tant que femme, bref, pour votre bien. Aujourd'hui, de nombreuses choses ont heureusement changé, mais je persiste à croire que les hommes vraiment fiables constituent une minorité. Sans doute parce que le milieu qui m'a formée était particulièrement arriéré. Ou peut-être (je penche davantage pour cette seconde hypothèse) parce que le pouvoir masculin – et peu importe qu'il soit exercé de façon brutale ou de façon raffinée – entend encore nous subordonner. Trop de femmes sont humiliées chaque jour, et pas seulement sur le plan symbolique. Et trop de femmes, dans la réalité, sont punies pour leurs insubordinations, y compris par la mort.

JOBey : Vos romans semblent caractérisés par les limites – émotives, géographiques, sociales – et par ce qui se produit lorsque ces limites sont franchies ou abattues. Cela concerne-t-il surtout les femmes d'un certain âge et d'une certaine classe sociale, ou est-ce applicable à toutes les femmes ?

FERRANTE : On ne cesse de tracer des périmètres autour des femmes, et je parle des femmes en général. Il n'y aurait rien de mal à ça s'il s'agissait d'une autoréglementation : les limites sont importantes. Le problème, c'est que non seulement ces limites sont fixées par d'autres, mais aussi que nous nous sentons coupables de ne pas les respecter. Le

franchissement des limites par les hommes ne comporte pas automatiquement de jugement négatif, il est en principe une marque de curiosité, d'audace. Aujourd'hui encore, le franchissement des limites par les femmes désoriente, en particulier s'il n'est pas accompli sous la conduite ou sur l'ordre des hommes : il signifie perte de féminité, excès, perversion, maladie.

JOBey : Pour décrire l'effondrement émotif, vous faites allusion à des personnages qui sortent des limites. Est-ce un sentiment que vous reconnaissez chez vous-même ou chez d'autres ?

FERRANTE : Je l'ai observé chez ma mère, chez moi, chez bon nombre d'amies. Nous expérimentons trop de liens qui étranglent désirs et ambitions. Le monde contemporain nous soumet à des pressions qui nous sont parfois insupportables.

JOBey : Les narratrices de vos romans jugent la maternité difficile. Elles s'en sentent amoindries au point de vouloir s'y soustraire et, lorsqu'elles le font, elles éprouvent un sentiment de liberté. Croyez-vous que les femmes seraient plus fortes si elles n'avaient pas d'enfants, si elles ne devaient pas supporter le fardeau physique et émotif de la maternité ?

FERRANTE : Non, le problème n'est pas là. Le problème réside dans la façon dont nous racontons la maternité et les soins que requièrent nos enfants. Si l'on continue de les évoquer essentiellement d'une manière idyllique, comme dans les manuels du style *Sarò madre*<sup>1</sup>, nous continuerons de nous sentir seules et coupables lorsque nous aborderons les côtés frustrants de cette expérience. Aujourd'hui, une femme qui écrit ne doit pas s'arrêter au plaisir du corps gréviste, de l'accouchement, des soins aux enfants, mais aller avec vérité jusqu'au fond le plus obscur.

JOBey : On remarque des ressemblances entre les personnages et les intrigues de la tétralogie et de vos romans précédents. Peut-on dire que vous essayez d'une certaine façon de raconter la même histoire ?

FERRANTE : Pas la même histoire, mais certainement les mêmes articulations d'un mal-être. Les blessures de l'existence sont incurables, on ne cesse de les décrire dans l'espoir de parvenir à bâtir



une histoire qui en rende définitivement compte.

JOBey : Devons-nous en déduire, comme le font les lecteurs, que cette histoire est votre histoire, ou s'agit-il d'un manque d'imagination, d'une manifestation de la tendance moderne à chercher exclusivement l'auteur ?

FERRANTE : Les quatre tomes de *L'amie prodigieuse* sont mon histoire, bien sûr, mais seulement si l'on considère que c'est moi qui lui ai attribué la forme du roman et qui ai utilisé mes expériences de vie pour nourrir de vérité l'invention littéraire. Si j'avais voulu raconter mon existence, j'aurais établi un autre genre de pacte avec le lecteur, je lui aurais signalé qu'il avait affaire à une autobiographie. Je n'ai pas choisi la voie autobiographique et je ne la choisirai pas, car je suis convaincue que la fiction, si elle est bien travaillée, recèle davantage de vérité.

JOBey : Pouvez-vous nous expliquer pourquoi vous avez décidé de dissimuler votre identité et de demeurer « absente », comme vous le dites, de la publication et de la promotion de vos livres ?

FERRANTE : Ne pas sauvegarder l'écriture en lui garantissant un espace autonome, loin des logiques des médias et de celles du marché, constitue à mes yeux une erreur. Ma petite bataille culturelle s'adresse surtout aux lecteurs. J'estime qu'il faut chercher l'auteur non dans sa personne physique ou dans sa vie privée, mais dans les livres qui portent sa signature. En dehors des textes et de leurs stratégies expressives, tout n'est que bavardage. Rendons au livre une véritable centralité ; après quoi, s'il le faut, nous discuterons des usages possibles du bavardage dans un but promotionnel.

JOBey : Croyez-vous que la célébrité soit toujours dommageable à l'œuvre d'un auteur et au travail des individus créatifs en général ?

FERRANTE : Je l'ignore. Je crois tout simplement qu'il est erroné aujourd'hui de permettre que sa personne devienne plus célèbre que son œuvre.

JOBey : Les membres de votre famille et vos amis savent-ils que vous êtes l'auteure de vos romans ? Certains d'entre eux seraient-ils

chagrinés ou compliqueraient-ils votre existence si votre identité d'auteure était dévoilée ?

FERRANTE : Au début, je craignais de faire souffrir mes proches. Désormais, je ne ressens plus le besoin de protéger ceux que j'aime. Ils savent que l'écriture est ma vie et ils me laissent tranquille. Le seul pacte que nous avons conclu consiste à ce que je ne leur cause aucun motif de honte.

JOBey : Comment travaillez-vous avec Ann Goldstein, qui traduit vos ouvrages en anglais ? Vous parlez-vous au téléphone, échangez-vous des courriels ? Êtes-vous en mesure de déterminer si la voix qui se dégage des traductions est votre « véritable » voix ?

FERRANTE : J'ai une totale confiance en elle. Je considère qu'elle a tout fait pour accueillir avec les meilleures intentions mon italien dans son anglais.

JOBey : Vous avez déclaré à propos des *Jours de mon abandon* que vous craigniez que certaines parties aient uniquement « l'apparence de la bonne écriture ». Quelle est selon vous la différence entre la « bonne » et la « vraie » écriture – ou du moins dans quelle typologie d'écriture avez-vous l'impression de vous mouvoir avec le plus d'habileté ?

FERRANTE : Une page est bien écrite quand l'effort et le plaisir de raconter avec vérité l'ont emporté sur toute autre préoccupation, y compris celle de l'élégance formelle. J'appartiens à cette catégorie d'auteurs qui jette le propre et conserve le brouillon lorsque celui-ci garantit davantage d'authenticité.

JOBey : En parlant de vous et des femmes écrivains d'aujourd'hui, vous avez dit que « nous devons creuser profondément dans notre différence avec des instruments performants ». D'autres s'y appliquent-elles ? Pouvez-vous mentionner des consœurs – ou des confrères – que vous admirez ?

FERRANTE : La liste serait trop longue. Le paysage de l'écriture féminine est aujourd'hui vaste et très agité. Je lis énormément et j'aime surtout les pages qui me tirent des exclamations : je ne serais jamais capable de produire cet effet. Je m'en sers pour bâtir ma petite anthologie personnelle du regret.

JOBey : De nombreuses femmes, je le sais, vous écrivent après avoir lu vos livres. Est-ce aussi le cas des hommes ?

FERRANTE : Au début, je recevais davantage de lettres d'hommes que de femmes. Maintenant les femmes ont pris le dessus.

JOBey : Lorsque vous avez publié un livre, avez-vous besoin d'une période de repos ? Y a-t-il des moments où vous n'écrivez pas ?

FERRANTE : Non. Je suis toujours troublée par quelque chose, et l'écrire me remplit de bonne humeur.

JOBey : Vous avez dit que révéler votre identité aujourd'hui serait « terriblement incohérent ». Percevez-vous toutefois les pressions du succès ? Que ressentez-vous lorsque vous entrez dans une librairie ou un aéroport et que vous voyez vos livres en vente ?

FERRANTE : J'évite soigneusement ce genre de spectacle. La publication m'a toujours angoissée. La reproduction de mes textes en milliers d'exemplaires m'apparaît comme une forme de prétention, une faute.

JOBey : À votre avis, votre identité se révèle-t-elle peu à peu ? Vous démasquer serait un véritable scoop pour le journalisme littéraire.

FERRANTE : Un scoop ? Quelle bêtise ! Je ne vois pas qui pourrait trouver de l'intérêt à ma personne en dehors de mes livres. Qu'on s'occupe d'eux me paraît déjà excessif.

JOBey : Vous avez dit qu'Elena, l'héroïne de *L'amie prodigieuse*, n'aurait jamais existé en tant qu'écrivain sans le personnage de Lila. Cela vaut-il aussi pour vous ?

FERRANTE : L'écriture me semble motivée et nourrie par les heurts fortuits que produit ma vie contre celle des autres. Dans ce sens, oui, je pense que je n'écirais plus si je devenais imperméable, si les autres ne semaient pas le désordre en moi.

JOBey : Écrivez-vous un nouveau livre ?

FERRANTE : Oui, mais je ne crois pas – en ce moment – que je le publierai.

*L'interview de Liz Jobey a paru le 11 décembre 2015 dans le Financial Times (Angleterre) sous le titre « Women of 2015 : Elena Ferrante, Writer ».*

---

1. « Je serai mère », ouvrage inédit en français de Ferruccio Miraglia, Ezio Orlandini et Giuseppe Micheletti (1966), portant le sous-titre « La femme de l'adolescence à la maternité », constitue un guide de préparation à l'accouchement.

*Le gaspillage d'intelligence féminine*

Réponses aux questions de Deborah Orr

ORR : D'habitude, on commence par décrire dans les grandes lignes la personne qu'on interviewe et l'endroit où elle se trouve. Compte tenu de la situation, pourriez-vous vous en charger, Elena ?

FERRANTE : Je ne peux pas, je n'en suis pas capable.

ORR : Vos romans sont intimes, souvent domestiques, mais toujours marqués par les dynamiques socio-économiques dans lesquelles vos personnages ont grandi. Pouvez-vous nous dire comment s'est formée votre conscience politique ?

FERRANTE : Je n'ai pas de passion particulière pour la politique en tant que joute permanente entre chefs, petits et grands, en général médiocres. Je dirais même qu'elle m'ennuie. Je confonds les noms, les événements, les prises de position. Mais je prête depuis toujours une grande attention aux conflits socio-économiques, à la dialectique entre le haut et le bas. Cela vient peut-être de mes origines : je ne suis pas née et n'ai pas grandi dans l'aisance. Remonter la pente économique m'a coûté beaucoup d'efforts et j'éprouve encore d'énormes sentiments de culpabilité envers les êtres que j'ai laissés derrière moi. En outre, j'ai dû découvrir de bonne heure que, si notre condition s'améliore, le milieu dont nous sommes issus ne s'efface jamais, que l'on descende ou que l'on gravisse l'échelle socio-culturelle : il évoque une rougeur

qui vous monte inévitablement aux joues après une forte émotion. À mes yeux, il n'y a pas d'histoire, fût-elle minime, qui puisse ignorer cette rougeur.

ORR : Nombreux sont ceux qui estiment que vous utilisez un pseudonyme pour protéger non seulement votre personne, mais aussi une communauté napolitaine réelle, dont vous tirez votre inspiration. Cette supposition est-elle correcte ?

FERRANTE : Oui, c'est une des raisons qui expliquent mon choix.

ORR : Savez-vous ce que ces gens pensent de vos livres ?

FERRANTE : Non. Mais il faut dire que j'ai cessé de me protéger contre le monde dans lequel j'ai grandi. Aujourd'hui j'essaie plutôt de protéger le sentiment que j'ai de ce monde, l'espace émotif à l'intérieur duquel mon envie d'écrire est née et continue de naître.

ORR : Philip Roth considère que « la discrétion, hélas, n'est pas une affaire de romanciers ». Partagez-vous cette opinion ?

FERRANTE : Plus que de discrétion, je préfère parler d'appropriation induite. À mes yeux, l'écriture est un chalut qui emporte tout : expressions et façons de parler, attitudes corporelles, sentiments, pensées, tourments, bref, les vies d'autrui. Sans compter le pillage du vaste entrepôt qui abrite la tradition littéraire.

ORR : Ne croyez-vous pas que votre anonymat restreigne votre possibilité de contribuer au débat engendré par vos livres ?

FERRANTE : Non, mon travail s'achève avec la publication. Si mes livres ne possèdent pas leurs propres raisons – questions et réponses –, cela signifie que j'ai eu tort de les publier. Tout au plus, quand quelque chose me trouble, j'écris. J'ai récemment découvert le plaisir de rédiger des réponses écrites à des questions écrites comme les vôtres. Il y a vingt ans, cela me coûtait et je finissais par y renoncer. Aujourd'hui, j'y trouve une occasion utile : vos questions m'aident à réfléchir.

ORR : Le choix du prénom Elena aussi bien pour votre pseudonyme que pour l'héroïne de *L'amie prodigieuse* a conduit nombre de personnes à parler d'un roman à clefs. S'agit-il d'un expédient

littéraire ou d'un indice authentique donné à vos lecteurs ?

FERRANTE : Employer le prénom Elena m'a uniquement servi à consolider la vérité de ce que je racontais. L'écrivain a lui aussi besoin de la « *willing suspension of disbelief* », comme le dit Coleridge. Le traitement fantastique du matériau biographique – traitement pour moi fondamental – regorge de pièges. Dire « Elena » m'a permis de m'attacher à la vérité.

ORR : L'un des éléments clefs de vos romans est la beauté, la richesse, la force d'une prose qui permet au lecteur de tirer ses propres conclusions à propos des innombrables sujets affrontés, ou tout au moins de croire que ces conclusions lui appartiennent. Votre décision de représenter, plutôt que de dire, a-t-elle été consciente ?

FERRANTE : Quand on raconte, ce sont les actions et les réactions des personnages, les espaces à l'intérieur desquels ils se meuvent, la façon dont le temps agit sur eux qui importent. Le narrateur établit une partition, les lecteurs l'exécutent en l'interprétant. Un roman est une cage insolite : il vous emprisonne à l'intérieur de ses stratégies, tout en vous donnant, paradoxalement, le sentiment d'être libre.

ORR : Qu'aimeriez-vous que les lecteurs retirent de vos livres ?

FERRANTE : Permettez-moi de ne pas répondre à cette question. Les romans ne devraient jamais avoir de mode d'emploi, en particulier s'il est rédigé par leur auteur.

ORR : Avec vos ouvrages, vous adressez-vous avant tout aux femmes ?

FERRANTE : On écrit pour tous les êtres humains, toujours. Mais je suis heureuse que ce soient surtout des femmes qui me lisent.

ORR : Pourquoi ?

FERRANTE : Nous avons toutes besoin de nous construire – pour ainsi dire – une généalogie qui nous rende fières, nous définisse, nous permette de nous voir au-delà de la tradition selon laquelle les hommes nous regardent, nous représentent, nous évaluent, nous cataloguent depuis des millénaires. C'est une tradition puissante qui regorge d'œuvres splendides, mais qui a écarté bon nombre d'entre nous. Raconter jusqu'au bout, librement – voire de façon provocatrice

–, notre « plus » est important, cela nous aide à dessiner la carte de ce que nous sommes ou de ce que nous voulons être. Amelia Rosselli – qui compte parmi les poètes italiens les plus novateurs et les plus surprenants du xx<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup> – a écrit une phrase que j'utilise depuis de nombreuses années comme un manifeste littéraire à la fois ironique et sérieux. Elle remonte aux années soixante du siècle dernier et constitue une exclamation : « Qu'il est noir et profond l'engagement de ma menstruation ! »

ORR : Les personnages féminins de vos romans semblent piégés dans une lutte entre le passé et l'avenir, la tradition et la modernité, le conformisme et l'anticonformisme, une lutte bien connue de nombreuses femmes des dernières générations. Quelle est la situation des femmes, aujourd'hui, en Italie et dans le monde ?

FERRANTE : Je considère que nous sommes encore toutes, quel que soit notre âge, au cœur de la bataille. Le conflit durera longtemps et, si nous imaginons avoir tourné le dos à la société, à la culture et au langage patriarcaux, il suffit de regarder le monde dans son ensemble pour comprendre que ce conflit est bien loin d'être achevé, que nous risquons de perdre toutes nos conquêtes.

ORR : Vos livres décrivent l'ambivalence à l'égard du succès, de la carrière, de l'argent, de la maternité, du mariage. Les femmes ont accompli de nombreux pas en avant. Quelles sont les batailles que le féminisme doit encore remporter ? Lui faut-il adopter dans ce but de nouvelles stratégies ?

FERRANTE : Avant tout, il importe de ne jamais oublier que, dans de vastes zones de notre planète, la condition des femmes est particulièrement tragique. Dans celles où de nombreux droits ont été acquis, il demeure difficile d'être une femme qui s'oppose à la représentation que les hommes, y compris les plus cultivés et les plus évolués, donnent de nous. Nous sommes nous-mêmes au milieu du gué. Nous hésitons entre une adhésion enracinée aux attentes masculines et les nouveaux modes du féminin. Bien que nous soyons libres et combatives, nous acceptons que notre besoin de nous épanouir dans tel ou tel domaine soit ratifié par des hommes influents qui nous cooptent après s'être assurés que nous avons suffisamment introjecté la tradition masculine, que nous savons l'interpréter



dignement en laissant de côté les fragilités et les ennuis du féminin. Nous devons nous battre pour que les choses changent en profondeur, et nous n'y parviendrons qu'en construisant une grande tradition féminine à laquelle les hommes seront obligés de se comparer. Il s'agit donc d'une longue bataille, centrée sur l'activité des femmes dans tous les domaines, sur l'excellence de leur pensée et de leurs actions. Les choses ne commenceront à changer vraiment que le jour où un homme reconnaîtra publiquement sa dette envers l'œuvre d'une femme sans afficher cette bonhomie et cette arrogance que donne le sentiment de supériorité.

ORR : Elena bénéficie dès l'enfance de la protection d'une institutrice, qui rejette Lila. La préférence de cette femme pour Elena est-elle une injustice, ou sait-elle que Lila figure parmi ces individus qui ne veulent compter que sur eux-mêmes pour se frayer un chemin dans l'existence ?

FERRANTE : L'école remarque aussi bien Lila qu'Elena. Mais elles se sentent toutes deux partout à l'étroit. Lila n'accepte les frontières que pour mieux les franchir, avant de céder ensuite sous le poids de l'effort. Elena apprend immédiatement à utiliser l'espace scolaire, comme les nombreux espaces qu'elle occupera tout au long de sa vie, mais en accueillant et en activant de façon souterraine une partie de la force de son amie.

ORR : Au fur et à mesure que nous accompagnons Lila dans les quatre tomes de *L'amie prodigieuse*, nous découvrons en elle une penseuse raffinée, encline à des faiblesses psychologiques. Peut-on voir en Lila un personnage cultivé, doué et profondément original, contrairement à Elena ?

FERRANTE : Non. La structure du roman est telle que ni Lila ni Elena ne peuvent être enfermées définitivement à l'intérieur d'une formule qui fasse de l'une le contraire de l'autre.

ORR : Les caractères opposés des deux femmes contribuent à la tension narrative. Se peut-il que vous en ayez fait des archétypes à approfondir ?

FERRANTE : C'est possible – et c'est certainement arrivé avec l'Olga des *Jours de mon abandon* –, mais, pour moi, ni Lila ni Elena ne

peuvent être directement ramenées à un modèle originel qui en assurerait la cohérence.

ORR : Dès le début, Lila et Elena ont des attitudes très différentes par rapport aux hommes et au sexe. Le désintérêt de Lila permet-il d'expliquer son pouvoir sur les hommes, ou la différence entre les deux femmes obéit-elle à un autre but ?

FERRANTE : Notre sexualité, je le crois, doit encore être racontée et, dans ce domaine en particulier, la tradition littéraire masculine, fort riche, représente un gros obstacle. Les attitudes d'Elena et de Lila ne sont que deux formes différentes de leur adaptation difficile et presque toujours malheureuse aux hommes et à leur sexualité.

ORR : Peut-on dire que, dans le monde que vous décrivez, la voie universitaire et intellectuelle constitue, pour les hommes comme pour les femmes, l'un des seuls moyens nobles pour se racheter d'une vie minable, faite de compromis ?

FERRANTE : Non. Je tiens beaucoup à la figure d'Enzo, dont le parcours est dur, mais respectable. En réalité, c'est surtout la narratrice, Elena, qui considère la culture, les études, comme une façon d'échapper individuellement à la misère et à l'ignorance. Sa trajectoire semble couronnée de succès. Mais les changements profonds nécessitent plusieurs générations, ils doivent investir la collectivité. Elena elle-même devine de temps en temps que les vies individuelles, y compris les plus chanceuses, finissent par être insuffisantes et, sous de nombreux aspects, coupables.

ORR : Des années cinquante – période à laquelle commence votre cycle narratif – jusqu'à nos jours, l'idée que seuls les membres manifestement exceptionnels de la classe ouvrière méritent d'être récompensés a-t-elle changé, ou s'est-elle plus profondément enracinée ?

FERRANTE : Il en sera ainsi tant qu'il y aura des handicaps et des privilèges de classe. J'ai connu des gens véritablement exceptionnels qui n'éprouvaient aucun désir d'ascension sociale. Le problème – et il est grave –, c'est que, dans nos sociétés faussement égalitaires, on gaspille énormément d'intelligence, en particulier féminine.

ORR : Lila et Elena entretiennent-elles à votre avis une relation compétitive ? Être compétitif est-il un élément important pour définir la place de la femme dans le monde ?

FERRANTE : Non, la compétition entre femmes n'est valable que si elle exclut tout désir de prévaloir ; en d'autres termes, si elle cohabite avec les affinités, les sentiments, une réelle indispensabilité réciproque, des élans subits de solidarité en dépit des jalousies et du cortège inévitable de mauvais sentiments. Certes, de cette façon, l'écheveau de nos relations est pour le moins ébouriffé, mais tant mieux. Pour des raisons historiques, notre façon d'être est plus embrouillée que celle des hommes, qui utilise la simplification pour résoudre les problèmes.

ORR : Malgré le succès matériel d'Elena, Lila est le personnage dominant. Le lecteur devine que cela vient sans doute du fait qu'Elena se raconte en diminuant son propre rôle, peut-être parce qu'elle se sent dominée par Lila. Autoriserez-vous un jour Lila à raconter son histoire ?

FERRANTE : Non. La première version renfermait de vastes épisodes écrits par Lila, mais je les ai supprimés. Lila ne peut être que le récit d'Elena : en dehors de ce récit, elle ne serait probablement pas à même de se définir. Ce sont les personnes qui nous aiment, qui nous détestent, ou qui éprouvent pour nous ces deux sentiments, qui rassemblent les mille fragments dont nous sommes composées.

ORR : À laquelle de ces deux femmes vous sentez-vous le plus attachée ?

FERRANTE : J'aime beaucoup Lila, c'est-à-dire j'aime beaucoup la façon dont Elena la raconte et la façon dont Lila se raconte à travers son amie.

ORR : Est-il correct d'affirmer que, pour vous, Elena Ferrante est un personnage mystérieux, sans demeure, sans famille, qui n'existe que dans votre imagination ?

FERRANTE : Non, Elena Ferrante est l'auteure d'un certain nombre de romans. Elle n'a rien de mystérieux puisqu'elle se manifeste, peut-être même trop, à travers son écriture, lieu où sa vie créative se déroule

dans toute sa plénitude. Je veux dire par là que l'auteur est l'ensemble des stratégies d'expression qui donnent naissance à un monde d'invention, monde extrêmement concret, peuplé d'individus et d'événements. Le reste est une vie privée des plus ordinaires.

ORR : Pensez-vous qu'il soit plus difficile pour les femmes – surtout pour les mères – de séparer leur vie privée de leur vie créative ?

FERRANTE : Les femmes – qu'elles soient mères ou non – rencontrent dans tous les domaines beaucoup de difficultés. Elles doivent maintenir l'unité d'un trop grand nombre de choses, et elles renoncent souvent à leurs aspirations au nom de leurs sentiments. Offrir un débouché à sa créativité est particulièrement ardu. Cela requiert une très forte motivation, une solide discipline, de nombreuses renoncements. Et surtout cela comporte un nombre considérable de sentiments de culpabilité. Il est nécessaire que l'activité créative ne phagocyte pas d'autres expressions de soi, ne serait-ce que pour éviter d'amputer une bonne partie de sa vie privée. C'est ce qu'il y a de plus compliqué.

ORR : Que devrait faire d'autre une femme qui désire écrire ?

FERRANTE : Se soustraire à toutes sortes de pressions sociales. Éviter de s'attacher à son éventuelle image publique. Se concentrer exclusivement et avec la plus grande liberté possible sur l'écriture et ses stratégies.

ORR : Pouvez-vous nous dire à quoi vous travaillez à présent ?

FERRANTE : Je ne raconte jamais à personne les histoires que j'ai en tête. Sinon je perdrais l'envie de les écrire.

ORR : Une dernière question : acceptez-vous ma sincère gratitude, en tant que lectrice extrêmement reconnaissante ?

FERRANTE : C'est moi qui vous remercie. Quand les lecteurs m'écrivent ce genre de choses, je m'étonne moi-même du succès de *L'amie prodigieuse*. Ce qui échoue vraiment dans un livre est un mystère, surtout pour son auteur.

*L'interview de Deborah Orr a paru dans The Gentlewoman (Angleterre)*

le 19 février 2016 sous le titre « *Elena Ferrante. In a Manner of Speaking* ».

---

1. Parfaitement trilingue, Amelia Rosselli (1930-1996) a écrit plusieurs recueils de poèmes, mais aussi de la prose et des essais, elle a également traduit Sylvia Plath en italien.

*Malgré tout*Réponses aux questions de Nicola Lagioia<sup>1</sup>

LAGIOIA : La description de l'interdépendance des personnages est l'un des aspects les plus puissants de *L'amie prodigieuse*. Cette interdépendance est évidente dans la relation de Lila et d'Elena, puisque chacune parvient à déposer en l'autre sa propre forme, laquelle (exactement comme une *forme de vie autonome*) continue d'agir au-delà de la présence physique qui l'a engendrée. Chaque fois qu'elle disparaît de l'horizon des événements d'Elena, Lila continue d'agir à travers son amie et, présume-t-on, vice versa. Lire votre roman est réconfortant, car on y trouve ce qui se passe dans la vraie vie. Les êtres qui sont vraiment importants pour nous (les êtres que nous avons autorisés à nous crocheter intérieurement) ne cessent de nous interroger, de nous obséder, de nous poursuivre et, au besoin, de nous guider. Même s'ils sont morts, ou au loin, ou encore si nous nous sommes querellés entre-temps. Ce qui – me semble-t-il – altère jusqu'à la construction des souvenirs. La façon dont nous relisons le roman de notre vie dépend aussi de la façon dont les êtres fondamentaux agissent silencieusement en nous (en modifiant les articulations de notre existence). La description de ces mécanismes fait de *L'amie prodigieuse* un roman d'une modernité absolue.

Mais, dans les quatre tomes, cette interdépendance s'étend à l'univers entier des deux amies. Nino, Rino, Stefano Carracci, les frères

Solara, Carmela, Enzo Scanno, Gigliola, Marisa, Pasquale, Antonio et même Galiani... Bien que les règles d'attraction réciproque ne soient pas chez eux aussi intenses que celles qui lient Elena et Lila, ils demeurent tous dans leur orbite. Il est impossible de se débarrasser d'eux. Ils ne cessent de ressurgir les uns devant les autres. Bien sûr, ils se querellent. Ils se trahissent. Dans certains cas, ils finissent presque par se tuer. Ils prononcent des mots ou commettent des actes qui suffiraient, dans d'autres contextes, à briser définitivement leurs relations. Et pourtant cela ne se produit jamais, ou presque. La porte reste toujours ouverte (je pense par exemple à Marcello Solara, qui se montre cordial envers Elena y compris après ses attaques dans *L'Espresso*). Il semblerait que seule la mort – ou la grande vieillesse – puisse rompre leurs liens.

Si l'on tient compte de la nature de ces liens, cela pourrait ressembler à une malédiction. Mais ne faut-il pas y voir aussi une bénédiction ? L'alternative risque d'être une solitude absolue. Dans certains cas, je vous avoue que je les ai enviés.

FERRANTE : Par où commencer ? Par l'enfance, par l'adolescence. Il y avait dans certains milieux pauvres de Naples beaucoup de monde et beaucoup de bruit. Se recueillir, comme on dit, était matériellement impossible. On apprenait très tôt à se concentrer dans le plus grand trouble. L'idée selon laquelle chaque individu est, en grande partie, composé des autres et de l'autre n'était pas une conquête théorique, mais une réalité. Être vivant signifiait se heurter sans cesse à l'existence d'autrui et en être heurté, avec des résultats tantôt bienveillants, tantôt agressifs et de nouveau bienveillants. Au cours des querelles, on s'en prenait aux défunts, on ne se contentait pas d'agresser et d'insulter les vivants : on finissait par rabaisser avec le plus grand naturel tantes, petites cousines, grands-parents et arrière-grands-parents qui n'étaient plus de ce monde. Et puis il y avait le dialecte et il y avait l'italien. Les deux langues renvoyaient à des communautés différentes, toutes deux très peuplées. Ce qui était ordinaire chez l'une ne l'était pas chez l'autre. Les liens qu'on établissait dans les deux langues n'avaient pas la même substance. Ils variaient selon les usages, les règles de conduite, les traditions. Et quand on cherchait une voie intermédiaire, on s'exprimait dans un faux dialecte qui était également un italien vulgaire.

Tout cela me (nous) constitue, mais sans qu'il y ait d'ordre ni de

hiérarchie. Rien n'a passé, tout est ici dans le présent. Certes, je dispose aujourd'hui de petits endroits tranquilles où je peux me recueillir, mais cette expression me paraît toujours un peu ridicule. Les femmes que j'ai décrites vivent des moments de solitude absolue, cependant il n'y a jamais de silence dans leur esprit, ni même de recueillement. La solitude la plus absolue, du moins dans mon expérience, et pas seulement de romancière, est toujours, comme le dit le titre d'un très beau livre, trop bruyante. Pour l'écrivain, les personnes importantes ne se résignent jamais à se taire définitivement, même si ces relations se sont interrompues depuis longtemps, sous l'effet de la rage, du hasard, ou simplement parce qu'elles ont fait leur temps. En ce qui me concerne, je n'arrive pas à me voir sans les autres, encore moins à écrire sans les autres. Et je ne parle pas seulement de membres de ma famille, d'amies, d'ennemis. Je parle des autres, hommes et femmes, qui figurent aujourd'hui essentiellement dans les images : dans les images télévisées ou dans celles des magazines, parfois douloureuses, parfois agressives par leur opulence. Et je parle du passé, de ce que nous appelons au sens large la tradition, je parle de tous ceux qui ont vécu avant nous, ont agi et agissent aujourd'hui à travers nous. Notre corps entier réalise de gré ou de force une fulgurante résurrection des morts alors même que nous avançons vers notre propre mort. Nous sommes, comme vous le dites, interconnectés. Et nous devrions apprendre à explorer cette interconnexion – je la qualifie quant à moi d'enchevêtrement ou, mieux, de *frantumaglia* – pour nous doter d'instruments susceptibles de la raconter. Que nous soyons dans la tranquillité la plus absolue ou impliqués dans des événements tumultueux, en sécurité ou en danger, innocents ou corrompus, nous sommes la cohue des autres. Et cette cohue est certainement une bénédiction pour la littérature.

Mais pour ce qui est de la matérialité des jours, de l'effort quotidien de vivre, j'ai du mal à me plier au jeu du renversement de sens : malédiction/bénédiction, bénédiction/malédiction. Je mentirais en affirmant que l'héritage du quartier est un fait positif. Je comprends que les mailles serrées et résistantes du monde que j'ai raconté peuvent produire l'idée d'un antidote. Il y a de nombreux épisodes de *L'amie prodigieuse* où le milieu dans lequel Lila et Elena sont plongées apparaît malgré tout bienveillant et accueillant. Mais il ne faut pas perdre de vue ce « malgré tout ». Les liens avec le quartier limitent,



blessement, corrompent ou prédisposent à la corruption. Et le fait qu'on n'arrive pas à les couper, qu'ils ressurgissent au-delà de leur dissolution apparente, n'est pas un bien. L'irruption des mauvaises manières à l'intérieur des bonnes, si elle n'est pas suivie d'un sourire, est aujourd'hui encore à mes yeux le symptôme d'une communauté indigne de confiance, maintenue par des complicités opportunistes et, par conséquent, soucieuse de doser fureurs et hypocrisies pour éviter d'enclencher une guerre ouverte qui comporterait des choix définitifs : toi, tu es de ce côté, moi de l'autre.

Non, les liens qui resserrent la petite foule du quartier sont donc, en réalité, inévitablement gâtés, ce qui constitue à mes yeux une malédiction. Mais cette foule est, bien entendu, composée de personnes, et les personnes ont toujours, entre mille contradictions, une précieuse humanité qu'un roman se doit de prendre en compte s'il ne veut pas échouer. D'autant plus que les gens se transmettent ce qu'ils ont de bon et ce qu'ils ont de mauvais à leur insu, ou presque. Le quartier est ainsi conçu, et Lila et Elena sont faites de cette matière, mais comme si elle était à l'état fluide et emportait tout. Je voulais qu'en dépit de la fixité fermée de leur milieu elles soient mobiles, que rien ne parvienne à les figer vraiment et surtout qu'elles se traversent réciproquement comme si elles étaient faites d'air. Sans jamais se libérer toutefois de la force d'attraction de leur lieu de naissance. Une force qu'elles devaient sentir elles aussi, surtout elles, malgré tout.

Voilà, c'est peut-être justement ce « malgré tout » qui est techniquement difficile à raconter. Il faut faire attention à ce « tout », ne pas l'oublier, le reconnaître sous ses multiples déguisements, même si les liens affectifs, les habitudes acquises avec l'enfance, les odeurs, les saveurs, les sons chargés de dialecte nous séduisent, nous attendrissent, nous font hésiter, nous rendent éthiquement instables. Fixer sur la page la nature changeante des existences signifie peut-être se soustraire aux récits trop rigoureusement définis. Nous sommes tous sujets à une modification incessante, mais, pour éviter l'angoisse de l'impermanence, nous la déguisons jusqu'à notre vieillesse au moyen de mille effets de stabilisation, dont le plus important émane justement des romans, en particulier quand ils nous disent : les choses se sont passées ainsi. Je n'aime pas tellement ce genre de livres, je préfère ceux dont le narrateur lui-même ne sait pas très bien comment les choses se sont passées. Raconter a toujours signifié pour moi

restreindre les techniques qui présentent les faits comme des jalons irréfutables, et renforcer celles qui mettent en scène l'instabilité. Le long récit d'Elena Greco est entièrement caractérisé par l'instabilité, peut-être plus encore que les récits de Delia, d'Olga, de Leda, les héroïnes de mes livres précédents. Ce qu'Elena Greco aligne sur la page, au début avec une apparente sécurité, devient de moins en moins maîtrisé. Que sent exactement cette narratrice, que pense-t-elle, que fait-elle ? Que font, que pensent Lila, et tous ceux qui surgissent dans son récit ? Je voulais que tout, dans *L'amie prodigieuse*, se forme et se déforme. L'effort de raconter Lila oblige son amie à raconter tous les autres et sa propre personne parmi les autres, rencontres et affrontements qui laissent les traces les plus variées. Les autres, dans l'acception la plus large, comme je le disais, nous heurtent sans cesse et vice versa. Notre singularité, notre unicité, notre identité se fissurent sans arrêt. Quand nous nous exclamons à la fin d'une journée : « Je suis rompu », il n'y a rien de plus littéralement vrai. À bien y regarder, nous sommes les poussées déstabilisantes que nous subissons et infligeons, et l'histoire de ces poussées est notre véritable histoire. La raconter signifie raconter des compénétrations, un désordre et, techniquement, un amalgame incongru de registres expressifs, de codes et de genres. Nous sommes des fragments hétérogènes qui, grâce à des effets de compacité – les figures élégantes, le beau style –, coexistent malgré leur casualité et leur contradiction. Le stéréotype est la colle la moins chère qui soit. Les stéréotypes nous rassurent. Mais le problème, comme le dit Lila, c'est qu'ils nous font sortir de nos limites ne serait-ce que pendant quelques secondes en nous plongeant dans la panique. Il y a dans *L'amie prodigieuse*, du moins selon mes intentions, un dosage méticuleux de stéréotypie et de « délimitation ».

LAGIOIA : Bien que Lila – quand elle va l'écouter en compagnie de Nino – se montre très admirative de Pasolini, on ne voit jamais apparaître dans *L'amie prodigieuse* l'ombre d'un Ninetto Davoli<sup>2</sup>. Et encore moins du « Gennariello », modèle de naïveté et de beauté intérieure, que le Pasolini des *Lettres luthériennes* (Nino le définit dans la même scène de « pédé, tout ce qu'il sait faire, c'est le bordel ») imaginait comme l'archétype de certains jeunes Napolitains<sup>3</sup>. Je veux dire par là que, dans votre roman, le sous-prolétariat n'a pas de

pouvoir salvateur. Historiquement du côté de la raison, il se place toujours de façon brutale du côté du tort sur le plan pratique. C'est difficile à accepter, et pourtant, quand on a grandi dans ces milieux, ou qu'on les connaît bien, on ne peut s'empêcher d'apprécier, au point de l'aimer et d'en être bouleversé, la véridicité absolue des scènes que vous décrivez.

Certains critiques vous ont comparée à Anna Maria Ortese et à Elsa Morante. À raison, selon moi. Or, votre petit peuple ressemble davantage à la terrible horde humaine que décrit Curzio Malaparte dans *La peau* qu'à celle que relate *La mer ne baigne pas Naples*. Ce type de plèbe est-il vraiment irrachetable ?

FERRANTE : Je ne sais pas pour Malaparte, il faudrait que je le relise. Je n'ai jamais ressenti d'affinité avec *La peau*, une lecture que j'ai faite il y a très longtemps. Mais je dois admettre que Gennariello m'a également paru toujours très éloigné de mon expérience. C'est le chapitre de *La mer ne baigne pas Naples* intitulé « La ville involontaire » qui m'a toujours semblé un point de départ nécessaire pour décrire ce que je croyais savoir de ma ville. Mais il est difficile de parler de ses influences littéraires : souvent un vers boiteux, deux lignes oubliées, une belle page que nous avons mis du temps à apprécier nous influencent davantage, par des voies de traverse, que ces blasons littéraires arborés pour nous donner de l'importance. Quoi qu'il en soit, que puis-je vous dire ? Dans mes intentions au moins, Lila et Elena ne naissent pas et ne grandissent pas au sein d'une terrible horde humaine. Mais le milieu du quartier n'offre pas non plus de Gennariello, en qui, du reste, Pasolini lui-même voyait un miracle de son imagination, une exception parmi tant d'ignobles fascistes, comme il l'écrivait. La ville plébéienne que je connais est constituée de gens ordinaires qui n'ont pas d'argent et qui en cherchent, qui sont subalternes et violents, qui ne jouissent pas du privilège immatériel de la bonne culture, qui raillent les individus qui croient obtenir le salut par les études, tout en attribuant cependant de la valeur à ces dernières.

LAGIOIA : Pour Lila et Elena les études sont fondamentales. Se bâtir une culture est, à leurs yeux, le seul parcours digne pour se soustraire à l'état de minorité. Malgré les nombreux ennuis qui surgissent sur leur chemin, les deux amies perdent rarement leur foi dans le pouvoir

de l'instruction. Elena et Lila ne remettent jamais en question l'importance des études dans la construction de chaque individu, y compris quand elles ne mènent pas à un résultat pratique. Que pensez-vous de l'Italie d'aujourd'hui qui regorge de jeunes universitaires à la dérive ? Il est vrai qu'une partie d'entre eux n'entretiennent pas avec l'instruction la relation quasi désespérée de Lila et d'Elena, et il est vrai que les générations suivantes (celles de Dede et d'Elsa, par exemple) pourraient trouver d'autres moyens de franchir la ligne d'ombre. Et pourtant, à bien y réfléchir, les études ne me semblent pas un instrument d'émancipation comme un autre.

FERRANTE : Avant tout, je ne les réduirais pas à un instrument d'émancipation. Les études ont surtout été considérées comme essentielles à la mobilité sociale. Dans l'Italie du second après-guerre, l'instruction a cimenté de vieilles hiérarchies, mais a aussi entraîné une certaine cooptation des méritants, au point que les laissés-pour-compte pouvaient se dire : j'en suis là parce que je n'ai pas voulu faire d'études. L'histoire de Lenù, mais aussi de Nino, témoigne de cet usage de l'instruction. Cependant il y a également dans le roman un signe de dysfonctionnement : certains personnages ont beau faire des études, leur parcours s'enraye. Bref, il y a eu une idéologie de l'instruction qui ne fonctionne plus aujourd'hui. Sa défaite est désormais évidente : les diplômés à la dérive sont la preuve dramatique que la longue crise de la légitimation des hiérarchies sociales fondée sur les diplômes s'est accomplie. Il y a toutefois, dans le roman, une autre façon de concevoir les études, celle de Lila. Privée du parcours scolaire dans son intégralité – parcours à l'époque fondamental, en particulier pour les femmes et pour les femmes pauvres – et délestée de ses ambitions d'ascension socioculturelle au profit de Lenuccia, Lila voit dans les études la manifestation d'une agitation permanente de l'intelligence, une nécessité imposée par des circonstances de l'existence déréglées, un instrument de lutte quotidienne (fonction à laquelle Lila s'efforce de réduire également son amie « qui a fait des études »). Bref, si Lena constitue le point d'arrivée tourmenté du vieux système, Lila en met en scène, de toute sa personne, la crise et, dans un certain sens, le possible avenir. Quant à savoir comment la crise se recomposera dans le monde tumultueux auquel nous appartenons, l'avenir le dira. Les contradictions du système d'éducation deviendront-elles de plus en plus évidentes, au point d'en souligner la décadence ? Aurons-nous

une bonne culture diffuse sans plus de lien avec notre façon de gagner notre vie ? Aurons-nous plus d'empressement cultivé et moins d'intelligence ? En général, je suis fascinée par les gens qui produisent des idées, non par ceux qui les commentent. Même si, je l'avoue, un monde de fantaisistes concepteurs de grandes idées me semble un but formidable. Je m'y sentirais mieux.

LAGIOIA : Comme je l'ai lu dans divers articles, il semble que *L'amie prodigieuse* n'offre pas d'ouvertures à la transcendance (du moins ainsi que la transcendance a été représentée par la littérature du <sup>xx</sup>e siècle). Restent cependant les *délimitations* de Lina. C'est-à-dire les moments fondamentaux où le monde se décolle sous ses yeux, perd son axe en se montrant dans son insoutenable nudité : une masse chaotique et informe, « une réalité confuse, pâteuse », privée de sens. Ce sont des instants révélateurs, mais il s'agit chaque fois de révélations terribles. Plus que les illuminations des épileptiques de Dostoïevski, elles me ramènent à l'esprit l'un des derniers chapitres d'*Anna Karénine*, quand l'héroïne du roman de Tolstoï observe de sa voiture les rues bondées et en conclut que la vie n'a pas de sens, que l'amour n'existe pas, que nous sommes des créatures jetées dans le chaos, gouvernées par des forces que les derniers lambeaux d'illusion qualifieraient de sordides, alors que (pis encore) ces forces sont seulement ce qu'elles sont. Ni meilleures ni pires que la loi de gravité. Peu après, Anna Karénine se jette sous un train.

Je n'arrive pas à déterminer (et je ne vous le demanderai pas) si l'angoisse de Lina vient du fait que, pendant ses *délimitations*, l'univers se montre à elle invinciblement privé de sens, ou de la certitude que cet état de transe offre la plus grande largeur de vue offerte à l'homme, une vue grâce à laquelle on devine au contraire qu'une signification (et donc une possibilité de paix, de bonheur) existe abstraitement et qu'elle est non seulement indéchiffrable par nos sens, mais aussi définitivement inaccessible. Ce qui m'intéresse concerne plutôt la fiction. « Les choses inventées, comme les appelle Lina, qui, grâce à leur solidité physique et mentale, la calmaient. » Les choses inventées sont les digues que nous dressons face à la violence et au désordre environnants. De ce point de vue, la littérature est une chose inventée. Tout comme le droit ou la philosophie. D'une part, cela présupposerait notre condamnation au malheur, car seule une illusion

(croire qu'une chose inventée est vraie) nous rassure. Mais, d'autre part, me dis-je, n'est-ce pas là notre vraie nature (inventer des choses qui nous permettent d'entrer vraiment en communication les uns avec les autres et avec le monde) et donc notre plus haute aspiration ?

FERRANTE : Je suis toujours surprise quand on me reproche l'absence d'ouverture à la transcendance de mes histoires. Je vais faire ici une déclaration de principe : depuis l'âge de quinze ans, je ne crois au royaume d'aucun dieu, ni au ciel ni sur terre ; mieux, il me semble dangereux où qu'on le situe. Par ailleurs, je partage l'opinion selon laquelle la plupart des concepts que nous manions sont d'origine théologique. La théologie nous aide à comprendre d'où ont jailli les marcs de café auxquels nous avons encore recours. Pour le reste, je ne sais que dire. Je trouve du réconfort dans les histoires qui imposent un tournant après une traversée de l'horreur, celles où un individu se rachète, prouvant que la paix et le bonheur existent, ou qu'on peut retourner dans un éden privé ou public. Mais j'ai essayé d'en écrire autrefois et j'ai découvert que je n'y croyais pas. Ce qui m'attire, ce sont les images de crise, les sceaux qui se brisent, et c'est peut-être de là que viennent les *délimitations*. Franchir les limites des formes est une façon de se pencher sur l'effroi, comme dans les *Métamorphoses* d'Ovide, comme dans celle de Kafka et comme dans l'extraordinaire *Passion selon G. H.* de Lispector. On ne peut pas aller plus loin, il faut faire un pas en arrière et, pour survivre, réintégrer une bonne fiction. Je ne crois pas cependant que toutes les fictions que nous orchestrions soient bonnes. J'adhère aux fictions tourmentées, à celles qui naissent après une crise profonde de toutes nos illusions. J'aime les choses inventées quand elles portent les marques d'une connaissance de première main du *tremendum*, de l'effroi, et donc la certitude qu'elles sont inventées, qu'elles ne résisteront pas longtemps aux chocs. Les êtres humains sont des animaux d'une grande violence, la rixe qu'ils sont toujours prêts à déclencher pour imposer leur gilet de sauvetage éternel et déchiqueter celui des autres est effrayante.

LAGIOIA : *L'amie prodigieuse* regorge de querelles mémorables. Les querelles, les crises de colère des divers personnages sont décrites de façon magistrale. Presque contagieuse. De temps en temps, pendant que je lisais, j'avais envie d'assener un coup de poing à la table afin de

souligner physiquement une explosion verbale de Nunzia Cerullo ou de la mère d'Elena. J'ai toujours été frappé par les éclats de certains pauvres en Italie. Leur répertoire est incroyablement vaste. Insultes vomies à jet continu. Accusations féroces et absurdes. Cheveux arrachés. Injures de plus en plus fantaisistes. Mes grands-parents maternels étaient de petits métayers, tandis que mon grand-père exerçait le métier de camionneur. J'ai rarement entendu dans d'autres milieux les invectives qu'ils s'adressaient les uns aux autres, et souvent à leur propre personne ou au destin (même si cela se produisait plus fréquemment dans les villes que dans les campagnes). Dans certains cas, elles me manquent carrément. Je ne crois pas que ces accès de rage unissent les opprimés de tous les peuples. En France, il en est plus ou moins ainsi. En Angleterre aussi. Mais dans certains pays orientaux (la Thaïlande, par exemple), les pauvres s'en prennent au destin – extérieurement du moins – de façon beaucoup moins violente.

Alors, d'un côté je comprends que le spectacle de la grossièreté puisse sembler triste et dégradant, voire bestial. De l'autre je me demande : n'est-ce pas aussi un vagissement de civilisation, la perception instinctive de la pauvreté en tant qu'injustice ?

FERRANTE : Revenons aux querelles. Oui, nous pouvons dire que les disputes entre pauvres sont liminaires. Le liminaire est un artifice rhétorique intéressant, il représente métaphoriquement la suspension entre deux opposés, et c'est un procédé qui synthétise de façon efficace l'époque à laquelle nous vivons. Une fois défait le concept de conscience de classe et de conflit de classes, nous laissons les pauvres, les désespérés qui ne sont riches que de mots furibonds, verbalement sur le seuil, entre l'explosion dégradante qui réduit à l'animalité et l'explosion libératoire qui humanise et enclenche une sorte de purification. Mais, dans la réalité, ce seuil ne cesse d'être franchi, il se transforme en guerre sanglante entre pauvres, en versement de sang. Ou alors il débouche sur la réconciliation, mais dans le sens d'un retour à l'apaisement, à la subalternité des plus faibles face aux plus forts, à l'opportunisme. Le vagissement de civilisation, si vous voulez, est l'intuition de sa propre dignité qui s'accompagne du besoin de changer. Autrement les querelles entre pauvres ne sont que la énième représentation des chapons de Renzo Tramaglino<sup>4</sup>.

LAGIOIA : Pardonnez-moi de revenir à Malaparte. À un moment

donné, j'ai repensé au passage de *La peau* où il écrit : « Qu'espérez-vous trouver à Londres, à Paris, à Vienne ? Vous y trouverez Naples. C'est le destin de l'Europe de devenir Naples<sup>5</sup>. »

Je n'ai pas pu m'empêcher de l'associer – bien que de manière spéculaire – à certaines considérations de Lenuccia : « Naples était la grande métropole européenne où, de la façon la plus éclatante, la confiance accordée aux techniques, à la science, au développement économique, à la bonté de la nature et à la démocratie s'était révélée totalement privée de fondement, avec beaucoup d'avance sur le reste du monde. Être né dans cette ville – écrivis-je même une fois, ne pensant pas à moi mais au pessimisme de Lila – ne sert qu'à une chose : savoir depuis toujours, presque d'instinct, ce qu'aujourd'hui tout le monde commence à soutenir avec mille nuances : le rêve du progrès sans limites est, en réalité, un cauchemar rempli de férocité et de mort. »

Une défiance envers l'Histoire qui rappelle la défiance définitive à l'égard du cosmos ou de la nature, dont la narratrice, toujours, parle au début du troisième tome : « En effet, j'avais décampé, mais seulement pour découvrir, dans les décennies suivantes, que je m'étais trompée, et qu'en réalité nous étions prises dans une chaîne dont les anneaux étaient de plus en plus grands : le quartier renvoyait à la ville, la ville à l'Italie, l'Italie à l'Europe, et l'Europe à toute la planète. Et aujourd'hui, c'est ainsi que je vois les choses : ce n'est pas notre quartier qui est malade, ce n'est pas Naples, c'est le globe terrestre tout entier, c'est l'Univers, ce sont les univers ! Le seul talent consiste à cacher et à se cacher le véritable état des choses. »

Je m'arrêterai à l'Histoire. *L'amie prodigieuse* est un hymne douloureux aux illusions de la seconde moitié du <sup>xx</sup>e siècle ou peut-être de toute notre modernité. Je suis épouvanté par les affirmations récentes de certains historiens, selon lesquelles la période qui s'étend des années cinquante aux années quatre-vingt-dix (période où les inégalités se sont réduites, la mobilité sociale est devenue une réalité, les masses populaires ont souvent joué un rôle de premier plan) pourrait être interprétée à la longue comme une petite plage de discontinuité dans un tableau général où les grandes inégalités représentent la règle. Le <sup>xxi</sup>e siècle a vu se creuser drastiquement le fossé qui sépare les riches des pauvres. Pensez-vous vraiment que la seconde moitié du <sup>xx</sup>e siècle n'ait été qu'une parenthèse ? N'est-il pas



plutôt réaliste de penser que l'avenir n'est jamais écrit ?

FERRANTE : Oui, je crois qu'il en est ainsi : l'avenir n'est jamais écrit. Mais l'Histoire et toutes les histoires sont écrites, et écrites en regardant depuis le balcon du présent la tempête électrique du passé, c'est-à-dire rien de plus mobile. Dans son indétermination, le passé s'offre soit à travers le filtre de la nostalgie, soit à travers celui de l'instruction judiciaire. Je n'aime pas la nostalgie, elle occulte les souffrances individuelles, les vastes poches de misère, la pauvreté culturelle et civile, la corruption capillaire, la régression après des progrès minimes et illusoire. Je préfère le versement des actes au dossier. Les quarante années que vous citez ont été en réalité très pénibles et très douloureuses pour ceux qui se trouvaient dans une condition de handicap. Et j'entends par handicap essentiellement le fait d'être femme. Ce n'est pas tout. Les grandes masses qui se sont soumises à des sacrifices inhumains pour gravir quelques barreaux de l'échelle sociale dès les années soixante-dix ont expérimenté les tourments de la défaite – la leur et celle de leurs enfants. Sans compter une sorte de guerre civile latente, la soi-disant paix mondiale toujours fragile et le début d'une des révolutions technologiques les plus dévastatrices, parallèlement à l'une des déstructurations les plus dévastatrices du vieil ordre politique et économique. Ce qu'il y a de nouveau, ce n'est pas que le siècle commence par l'élargissement du fossé entre riches et pauvres : il s'agit là d'une donnée de système, pour ainsi dire. Ce qu'il y a de nouveau, c'est que les pauvres n'ont plus d'autre horizon de vie que le système capitaliste et d'autre horizon de rédemption que le système religieux. C'est la religion qui gère désormais aussi bien la résignation en vue d'un royaume de dieu dans les cieux que l'insurrection au nom d'un royaume de dieu sur terre. La théologie dont je parlais un peu plus tôt prend là sa revanche. Mais, comme vous le disiez, rien n'est écrit, et l'avenir ne pourra que nous surprendre. Je n'aime pas les techniciens de la prévision. Ils travaillent sur le passé et ne voient du passé que ce qui les arrange. La navigation à vue est moins progressive, moins impétueuse, mais plus sensée, en particulier quand les tourbillons abondent. Il me semble inévitable de vivre au bord du chaos, c'est le lot de ceux qui perçoivent – et ceux qui écrivent ne peuvent que le percevoir – l'équilibre précaire de toutes les existences et de tout l'existant. Il est juste et stimulant de se rappeler que si les choses

fonctionnent un peu dans ce lieu déterminé, ailleurs rien ne marche, et le déséquilibre distant est le signe d'un effondrement qui ne tardera pas à nous emporter.

LAGIOIA : La fin de *L'amie prodigieuse* semble correspondre à la fin d'une certaine idée de l'Italie. Ce qui avait recommencé à vivre dans l'immédiat après-guerre montre des signes d'usure. Je me demande s'il en est réellement ainsi, ou si l'Italie (peut-être parce qu'elle risque vraiment, comme dans la précédente citation de Lenuccia, d'anticiper de façon rugueuse et nue les discours que d'autres pays du monde digèrent de façon rhétorique sous des allures moins directes et moins scandaleuses) semble souvent au bord de l'abîme. Il n'est pas rare que la terre se dérobe sous nos pieds. Au fond, si *L'amie prodigieuse* s'était achevé à l'été 1992, après la mort de Falcone et de Borsellino<sup>6</sup>, il aurait été, de la même façon, comme un point final. Idem en 1994, ou après le tremblement de terre de 1980<sup>7</sup>. Ou alors, au contraire, notre pays tourne-t-il (ou finit-il de tourner) la page définitivement ?

FERRANTE : Je ne vois pas de point final, et je n'aime ni les pessimistes ni les optimistes. J'essaie juste d'observer ce qui m'entoure. Si notre but doit être une vie, peut-être pas heureuse, mais agréable pour tout le monde, il n'y a pas de terme, plutôt une révision incessante du parcours qui concerne les vies individuelles et, plus encore, comme je le disais, les générations. Vous et moi – n'importe qui – ne sommes pas seulement ce « temps-maintenant », ni « ces dernières décennies ».

LAGIOIA : Nous sommes le pays du « familisme amoral ». La famille est le premier noyau social que nous parvenons à concevoir, et souvent le dernier. Le manque d'intérêt historique pour le bien commun, une fois la porte de notre domicile franchie, ne contredit pas à mon avis le fait que la famille est également un lieu d'affrontement très violent. Il en est ainsi pour Lila et Elena, tout le temps. Les liens demandent sans cesse à être coupés, tout en voulant sans cesse nous posséder. Tout rite de passage a un prix, je suis d'accord. Mais est-il aujourd'hui encore impossible, en Italie, de s'émanciper de sa famille sans avoir à traverser des violences (et souffrances) absolument inutiles ?

FERRANTE : La famille est en soi violente, tout ce qui se fonde sur

des liens de sang, c'est-à-dire des liens non choisis, des liens qui nous imposent la responsabilité de l'autre, même si nous n'avons jamais décidé de l'assumer, est violent. Les bons et les mauvais sentiments sont toujours excessifs dans la famille : nous affirmons exagérément les premiers et nions exagérément les seconds. Dieu le père est excessif. Abel est aussi excessif que Caïn. Les mauvais sentiments sont particulièrement insupportables quand c'est un parent par le sang qui les suscite. Caïn, en fin de compte, tue pour trancher le lien du sang. Il ne veut plus être le gardien de son frère. Être le gardien est un devoir insupportable, une responsabilité éreintante. Surtout, il n'est pas facile d'accepter que les mauvais sentiments soient suscités non seulement par l'étranger, le rival – celui qui se tient sur l'autre rive de « notre » cours d'eau, qui ne se tient pas sur notre sol et n'a pas notre sang –, mais aussi peut-être, avec plus de contrainte, par celui qui nous est proche, notre miroir, le prochain que nous devrions aimer, nous-mêmes. L'émancipation sans traumatisme n'est possible que dans un noyau où l'autoréférentialité a été tout de suite combattue et où l'on a appris à aimer l'autre non comme soi-même – formule dangereuse –, mais comme la seule modalité possible du plaisir d'être au monde. Ce qui nous corrompt, c'est la passion pour nous-mêmes, la nécessité et l'urgence de notre primauté.

LAGIOIA : Quand on est vraiment enraciné dans la vie, on n'écrit pas de roman. La relation d'Elena et Lila me semble archétypique de ce point de vue. De nombreux couples d'amis/rivaux fonctionnent de la sorte. En d'autres termes, c'est la dynamique qui relie les artistes à leurs muses, bien que leurs muses dans ce cas précis n'aient rien d'aérien. Au contraire, elles sont terriennes jusqu'à la moelle, occupées à affronter la vie, à s'y heurter d'une façon totalisante. Lila sent les choses de ce monde avec le plus de radicalité. Et pourtant, pour cette raison même, elle ne peut pas en témoigner. Elena a beau craindre que son amie ne parvienne tôt ou tard à écrire un livre merveilleux, capable de rétablir *objectivement* les proportions entre elles, cela ne peut se produire.

L'implacabilité d'une telle règle est tellement récurrente que cela m'effraie. Se sentir coupable d'une chose qui, si elle n'avait soudain plus de raison d'être, se transformerait pour nous en menace : tel est un des paradoxes qui lient, semble-t-il, Elena à Lila. Comment essayer

de le résoudre ou de vivre avec ? Témoigner pour quelqu'un qui ne le fera pas peut apparaître comme un acte généreux. Mais c'est peut-être une manifestation de grande arrogance. Ou encore (l'hypothèse la plus douloureuse) une arme pour rendre les êtres que nous aimons inoffensifs, au risque de les écraser. Quel rapport entretenez-vous avec l'écriture, de ce point de vue ?

FERRANTE : Écrire est un acte de superbe. Je l'ai toujours su, et c'est la raison pour laquelle j'ai longuement caché mes écrits, en particulier aux êtres que j'aimais. Je craignais de me dévoiler et d'être désapprouvée. Jane Austen s'était organisée de façon à dissimuler ses feuilles de papier dès que quelqu'un entrait dans la pièce où elle s'était réfugiée. C'est une réaction que je connais, on a honte de sa propre prétention, car il n'y a rien qui ne parvienne à la justifier, pas même le succès. Reste que je me suis arrogé le droit d'emprisonner les autres à l'intérieur de ce que j'ai l'impression de voir, d'entendre, de penser, d'imaginer, de savoir. Est-ce un devoir ? Est-ce une mission ? Est-ce une vocation ? Qui m'a appelée, qui m'a attribué ce devoir et cette mission ? Un dieu ? Un peuple ? Une classe sociale ? Un parti ? L'industrie de la culture ? Les derniers, les déshérités, leurs causes perdues ? Le genre humain tout entier ? Ce sujet imprévu que sont les femmes ? Ma mère, mes amies ? Non, aujourd'hui tout s'est dépouillé, et il est évident que je m'y suis moi-même autorisée. Pour des raisons obscures à mes propres yeux, je me suis attribué le devoir de raconter ce que je sais de mon époque, c'est-à-dire, réduit à l'extrême, ce qui est arrivé sous mon nez ; c'est-à-dire la vie, les rêves, les rêveries, les façons de parler d'un groupe restreint de personnes et de faits à l'intérieur d'un espace réduit, à l'intérieur d'une langue dont l'absence de relief est confortée par l'usage que j'en fais. On a tendance à dire : n'exagérons pas, ce n'est qu'un travail. Il se peut qu'il en soit ainsi désormais. Les choses changent, et plus encore les enveloppes verbales à l'intérieur desquelles nous les enfermons. Mais reste la superbe. Reste que je passe la plupart de mes journées à lire et à écrire parce que je me suis attribué le devoir de raconter. Et que je n'arrive pas à m'apaiser en disant : c'est un travail. Ai-je jamais considéré l'écriture comme un travail ? Je n'ai jamais écrit pour gagner ma vie. J'écris pour témoigner de ma vie et du fait que j'ai cherché une mesure pour moi et pour les autres, étant donné que les autres ne pouvaient, ne savaient, ou ne voulaient pas le faire. Eh bien, ne s'agit-il pas là de

superbe ? Et que signifie : vous ne savez pas me voir et vous voir, mais moi je me vois et je vous vois ? Non, il n'y a pas d'issue. Il n'y a qu'une seule possibilité : apprendre à relativiser son propre moi, à le déverser dans son œuvre et à s'y soustraire, à considérer l'écriture comme ce qui se sépare de nous dès qu'elle est achevée : un des nombreux effets secondaires de la *vita activa*.

*L'interview que Nicola Lagioia (Italie) a réalisée entre février et mars 2015 a paru le 3 avril 2016 dans La Repubblica sous le titre « Perché scrivo. Elena Ferrante sono io » (« Pourquoi j'écris. Elena Ferrante, c'est moi »).*

*Nous reproduisons plus bas l'échange de courriels entre Nicola Lagioia, Sandra Ozzola et Elena Ferrante.*

3 février 2015

Chère Elena Ferrante,

Je vous remercie d'avoir accepté cette rencontre. Mais avant tout je vous remercie d'avoir écrit l'œuvre si belle, si puissante et si humaine qu'est *L'amie prodigieuse*. Votre façon de mettre la barre si haut – ou de la remettre à la place qui devrait être la sienne – transforme en coupables ceux qui n'en profiteront pas. Comme vous le voyez, plus que des questions, ce sont des considérations ou des débuts de raisonnements que j'ai à vous adresser. J'espère que vous pourrez considérer ma perception de votre livre comme une rive menant à d'autres raisonnements sur le monde que vous avez créé et sur votre façon de prendre le nôtre à rebrousse-poil. Votre voix m'a tenu formidablement compagnie.

Avec mes meilleures et admiratives salutations,

Nicola Lagioia

27 février 2015

Cher Nicola Lagioia,

Je ne sais comment vous présenter mes excuses. J'ai beaucoup apprécié vos observations et vos questions, je me suis engagée à vous répondre, mais je dois admettre que je n'y parviens pas pour

le moment. Une mauvaise grippe, suivie de cette affaire du prix Strega, m'en a empêchée. J'éprouve une telle gêne et un tel sentiment de défiance, ces jours-ci, que je n'arrive plus à écrire un mot sans éprouver la crainte qu'une fois publié, il ne puisse être déformé ou sorti volontairement de son contexte et utilisé de façon malveillante. Voilà pourquoi j'ai cessé de travailler à mes réponses, je ne parviens pas à le faire sereinement. En revanche, je suis en train de lire *La féroce*<sup>8</sup> avec intérêt et application. J'ai l'impression de trouver dans chaque page la confirmation de la grande passion pour la littérature que j'ai immédiatement perçue dans vos questions et dans la façon dont vous les avez formulées. Je répondrai à votre interview, ne serait-ce qu'en vertu de la confiance que vous m'inspirez et du plaisir de dialoguer avec vous. Mais pas en ce moment particulièrement déprimant. J'espère que vous ne m'en voudrez pas, j'en serais désolée.

Elena Ferrante

28 février 2015

Chère Elena Ferrante,

En Italie, le commérage littéraire de la part d'écrivains est quelque chose d'épuisant, rien de plus. D'ailleurs, au moment de vous adresser mes questions, j'ignorais moi-même qu'Einaudi présenterait ma candidature au prix Strega, et peut-être ignoriez-vous vous-même tout de votre candidature. Notre discussion – ai-je pensé, après avoir appris ce qu'il en était pour vous et pour moi – aurait pu constituer un moment libératoire de fair-play entre deux écrivains en lice qui préfèrent parler de littérature et de rien d'autre, car c'est la seule chose qui les intéresse. Mais je comprends aussi que certains individus sont prêts à saisir le moindre prétexte pour semer médisances et bêtises. Quoi qu'il en soit, je participerai à la lecture du 13 mars. J'irai avec joie lire quelques pages de *L'amie prodigieuse* à Libri Come<sup>9</sup>. Si vous souhaitez reprendre notre échange à l'avenir, cela me fera grand plaisir. Les commérages passent, les bons livres demeurent, et il n'est jamais trop tard pour en parler.

Amicalement,

30 septembre 2015

Cher Nicola,

Notre auteure nous prie de te transmettre ces réponses à tes belles questions/non-questions. Il me semble que cela donne un dialogue très intéressant, qu'elle demande toutefois de ne pas publier pour l'instant.

Avec nos amitiés à tous,

Sandra

Cher Nicola,

Je vous avais promis d'essayer de répondre à vos questions, une fois l'agitation du prix Strega retombée. Je l'ai fait, mais je vous demande de ne rien publier pour l'instant. Certaines réponses sont trop longues et parfois vagues, je crains d'avoir été trop loin çà et là. Je vous envoie quoi qu'il en soit le texte, mais uniquement parce que chose promise, chose due, et parce que vous avez toute mon estime.

Je me suis adaptée volontiers à votre façon de procéder par thèmes. Mais j'ai tenté de réfléchir en faisant abstraction, dans les limites du possible, de *L'amie prodigieuse*. Comme tous les livres – qu'ils soient bons ou mauvais –, *L'amie prodigieuse* est un organisme élastique et il doit le rester pour les lecteurs, prêt à accueillir leur empreinte. Je cite souvent avec amusement la page que Barthes a consacrée au rôle du S et du Z dans son commentaire de « Sarrasine » de Balzac. Que ce soit une intervention critique fondée ou un divertissement très fantaisiste, cette page offre la preuve extraordinaire qu'un texte regorge de possibilités et que non seulement la phrase, non seulement le nom, mais aussi les simples lettres d'une nouvelle ou d'un roman ont pour fonction d'enflammer l'esprit du lecteur. Balayer la flexibilité en fournissant, en tant qu'auteure, l'« interprétation adéquate » constitue donc un péché mortel. Je le regrette chaque fois que je m'y prête. D'ailleurs, cela a dû se produire pour ce livre ici et là. Peut-être faudrait-il

toujours préciser la chose suivante : ce que l'auteur s'imagine avoir écrit n'a pas plus de fondement que ce que le lecteur s'imagine avoir lu. Je ne veux pas dire par là que vous faites fausse route avec vos observations, j'essaie juste de séparer mon livre de ce qui m'est venu à l'esprit et que j'ai écrit dans cette circonstance précise.

Elena

1<sup>er</sup> octobre 2015

Chère Sandra,

Je te prie de remercier de ma part Elena Ferrante. Nombre de ses réponses me paraissent non seulement belles, mais aussi essentielles, parce qu'elles traitent de l'écriture littéraire (la façon dont l'écrivain aborde la page) avec une approche qu'il est difficile de trouver aujourd'hui dans le débat culturel, en particulier en Italie.

Pour une éventuelle publication future : nous ferons ce qu'Elena Ferrante préférera. Qu'elle prenne donc le temps d'ajuster, de limer, de faire décanter son raisonnement, bien sûr. Avec moi, les délais littéraires l'emportent toujours sur les délais journalistiques. En attendant, je t'embrasse,

Nicola

- 
1. Écrivain italien né à Bari en 1973.
  2. Amant et acteur fétiche de Pasolini, qu'il rencontra en 1964.
  3. Gennariello est le jeune Napolitain imaginaire auquel Pasolini s'adresse dans cet ouvrage.
  4. Après l'échec de ses projets de mariage, Renzo Tramaglino, personnage des *Fiancés* de Manzoni, décide d'offrir quatre chapons à l'avocat qu'il va consulter. En chemin, il agite malgré lui les volatiles qu'il tient par les pattes et ceux-ci s'infligent des coups de bec.
  5. Traduction de René Novello, Denoël, 1949.
  6. Les juges Falcone et Borsellino ont été assassinés par la Mafia respectivement le 23 mai et le 19 juillet 1992.
  7. Le 23 novembre 1980, le centre de la Campanie et le centre de la Basilicate subirent un séisme de magnitude 6,9 qui causa près de trois mille morts, neuf mille blessés et priva de toit trois cent cinquante mille habitants.
  8. Roman traduit par Simonetta Greggio et Renaud Temperini, Flammarion, 2017,



qui a justement valu à Nicola Lagioia le prix Strega en 2015.

9. Festival du livre et de la littérature qui se déroule chaque année à Rome.

## NOTE SUR L'AUTEURE

Elena Ferrante est l'auteure de *L'amour harcelant*<sup>1</sup>, que Mario Martone a adapté au cinéma sous le titre de *L'amour meurtri*. Il a été tiré du roman suivant, *Les jours de mon abandon*<sup>2</sup>, un film réalisé par Roberto Faenza. Dans *Frantumaglia*, Elena Ferrante relate son expérience d'écrivain. En 2009, les éditions Gallimard ont publié *Poupée volée*. En 2014, le premier tome de *L'amie prodigieuse*, sous ce même titre ; en 2016, le deuxième tome, sous le titre *Le nouveau nom* ; en 2017, le troisième tome, *Celle qui fuit et celle qui reste* ; en 2018, le quatrième tome, *L'enfant perdue*. L'album pour la jeunesse, *La plage dans la nuit*, a été publié en 2017<sup>3</sup>.

---

1. Traduction de Jean-Noël Schifano, Gallimard, 1995.

2. Traduction d'Italo Passamonti, Gallimard, 2004.

3. Traductions d'Elsa Damien. Ces derniers romans ont été publiés en Italie par les éditions e/o respectivement en 2006, 2007, 2011, 2012, 2013 et 2014.



Éditions Gallimard  
5 rue Gaston-Gallimard  
75328 Paris cedex 07 FRANCE  
[www.gallimard.fr](http://www.gallimard.fr)

*Titre original :*  
LA FRANTUMAGLIA

© Edizioni e/o, 2016.  
© Éditions Gallimard, 2019, pour la traduction française.

DU MÊME AUTEUR

*Aux Éditions Gallimard*

L'AMOUR HARCELANT

LES JOURS DE MON ABANDON (« Folio » n° 6165)

POUPÉE VOLÉE (« Folio » n° 6351)

L'AMIE PRODIGIEUSE (« Folio » n° 6052)

LE NOUVEAU NOM (L'AMIE PRODIGIEUSE II) (« Folio » n° 6232)

CELLE QUI FUT ET CELLE QUI RESTE (L'AMIE PRODIGIEUSE III) (« Folio »  
n° 6402)

L'ENFANT PERDUE (L'AMIE PRODIGIEUSE IV) (« Folio » n° 6572)

# ELENA FERRANTE

## Frantumaglia

L'écriture et ma vie

« Ma mère m'a légué un mot de son dialecte qu'elle employait pour décrire son état d'esprit lorsqu'elle éprouvait des impressions contradictoires qui la tiraillaient et la déchiraient. Elle se disait en proie à la *frantumaglia*. »

C'est autour de ce mot, du sentiment d'instabilité qu'il évoque, que ce recueil de textes d'Elena Ferrante s'articule. Lettres échangées avec son éditeur, entretiens, correspondances sont les pièces hétérogènes d'une mosaïque qui éclaire la démarche de l'écrivain et invite le lecteur à entrer dans son atelier. En revenant sur ses romans — de *L'amour harcelant* à la saga *L'amie prodigieuse* —, Elena Ferrante prolonge sa recherche autour des thématiques essentielles de son œuvre : le rôle de l'écriture comme tentative de recomposition d'une intériorité morcelée, l'univers féminin, la complexité de la relation mère-fille, Naples. À travers la multiplicité des écrits rassemblés, *Frantumaglia* offre un parcours original dans l'univers littéraire d'Elena Ferrante, ainsi que l'autoportrait inédit d'un écrivain à l'œuvre.

*Romancière dont la véritable identité n'a jamais été révélée, Elena Ferrante est l'auteure d'une œuvre de fiction parmi les plus singulières et marquantes de la littérature actuelle. Ses livres se sont vendus à plus de cinq millions d'exemplaires dans le monde. Toute son œuvre a paru aux Éditions Gallimard.*

Cette édition électronique du livre

*Frantumaglia* de Elena Ferrante

a été réalisée le 22 novembre 2018

par les Éditions Gallimard.

Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage

(ISBN : 9782072734670 - Numéro d'édition : 319614).

Code Sodis : N89911 - ISBN : 9782072734687.

Numéro d'édition : 319615.

Composition et réalisation de l'epub : IGS-CP.